

# تحيّة عطّارة إلى فنّانينا

الدكتورة نجّاح العطّار  
وزيرة الثقافة والإرشاد القومي

في كل عام ينضج القمح، والعنب، واللوز، ويزهر القرنفل، والبنفسج، وتتفتح الماتوليا، ويكون بيّدر عطّاء، فيه جماع خمب الأرض، وجهد الزند، وعرق الإنسان .  
وقد درجنا في كل عام، أن يكون لنا في الخريف بيّدر آخر، إلى الفن ينتمي، وإلى العلى يرقى، تتكشف فيه إبداعات فنّانين يعطّون، من قلوبهم ومشاعرهم، نسج معرفة، هي المصدر في بناء الإنسان فكرًا وذوقًا، وعيًا وسلوكًا، وصياغة وجدانه وطنيًا وقوميًا، وتشكيل رؤيته الإنسانية التقدمية التي تميز ثقافتنا الخلاقة في نزوعها إلى الاسهام في معركة التحرير الوطني والتقدم الإجتماعي .  
وكما في بيّادر الفلال، يتذهب الثمر، وتتسجد الخضرة، ناشرة العطر والعبق، فإن بيّدر فنّنا التشكيلي، في معرضه السنوي، يأتي الأحمى، الأبهى في البيادر، فيه حصيلة عام من المواهب ومزجة عبق من الألوان، ولمسة سحر من الضوء والظل والتكوين، وأشياء من الخيال والواقع في اتحادهما الفني العجيب، الذي ينطوي على سر هو المعجزة التي لا تدرك .  
ولا تقتصر أهمية هذا المعرض، الذي غدا تقليدًا جميلًا في حياتنا الفنيّة، على أنها مناسبة لتقديم أجود وأروع ما في النتاج التشكيلي في القطر، بل تعداها إلى ذلك التطوير الذي يتجلى بين معرض وآخر، والتميز بين لوحة ولوحة، والتجديد والمعاصرة، والإفادة من الحداثه والتراث والاستمداد من البيئة والمناخ، مع حضور كامل للإنسان، دون مباشرة، ودون اقحام، مادامت الطبيعة في الألسنة المخلوعة عليها، وأشياء الحياة، بما هي خلق إنساني، ومظاهر الوجود، ذات الصلة





الوثق بالجوهر البشري ، تتيح للفنان ، حرية لا حد لها في التعبير ، وقوساً واسع الطرفين مابين الواقع والرمز ، وكل أساليب التعبير ذات المدارس المختلفة .

وقد درجت وزارة الثقافة على إقامة هذا المعرض السنوي منذ خمسة وعشرين عاماً ، وكان لها دور ايجابي في فكرة نشوئه وفي مساعفته على الاستمرار ، توفيراً لصالة العرض الجيدة ، في المتحف الوطني ، واقتناء اللوحات المتميزة ، وإتاحة لفرضة العرض ، بالنسبة لجميع الفنانين ، ولكل من لديه عمل جدير بالمعرض ، وإقبال الجمهور ، من أوساط مختلفة ، على زيارته ، وترقب إقامته ، كموعدا لقاء مشوق مع العطاءات التشكيلية الإبداعية الجديدة .

إن إنجازات فناني التشكيليين الرائعة ، وتطور نتاجاتهم تطوراً سريعاً ، قياساً إلى المسافة الزمنية التي استغرقتها ، وتصاعد مهاراتهم ، وذيوع شهرتهم ، التي تخطت الوطن العربي إلى العالم ، كل ذلك شكل قفزة مذهلة ، غير متوقعة ، في مجال هذا الفن وبحق صار فنانونا التشكيليون سفراء لنا إلى الوطن العربي وبلدان العالم ، وصار اسم هذا القطر مقروناً بسفارة فنهم المبدع ، وأصبحت مكانتنا الفنية رفيعة المستوى بفضل معارضهم التي تنال إعجاب الزوار ، وثناء النقاد ، والتي بلغت أربعين معرضاً في السنوات الأخيرة وحدها .

وإذا كان تقدير الوزارة يترجم نفسه من خلال اقتناء اللوحات ، ورفع سعرها من عام إلى عام ، ورعاية الفنان بتقديم صالات العرض له ، وتوفير وسائل ممارسة مهنته فإن هذا كله إلى ازدياد ، وتطمح الوزارة إلى بذل أكبر ، رغم أن تحركها في هذا المجال مرتبط بتوفر الإمكانيات ، لأن الدولة وقائدها حافظ الأسد ، يرعيان الفنون ، ويوليان عناية خاصة بها ، ويوجهان دائماً إلى تشجيعها ، وتكريم رجالها ، ونحن نعمل لنقل هذه التوجيهات الكريمة إلى حيّز التطبيق .

تحية كبيرة ، عطرة ، إلى فناني المشاركين في هذا المعرض ، وأهلاً بهذا العرس السنوي للفن ، حيث البدر عطاء أبقي في العطاءات ، لأن غلته كثر حضاري ثمين .

مقدمة دليل المعرض السنوي الذي نظم في المتحف الوطني  
بدمشق بتاريخ من ٢٨ / ٩ / ١٩٨٣ إلى ١٥ / ١٠ / ١٩٨٣



# الفن والحياة اليومية

طهارة الشريف

في احد مؤتمرات ( اليونيسكو ) ، وقف المدير العام السابق للمنظمة ، السيد ( رونييه ماهو ) ليقول :  
- « علينا ان نكف عن انتاج الفنانين ... دون استخدامهم ... علينا ان نستخدم الفنان ، ونستفيد من امكاناته » ؟!

ومنذ ذلك التاريخ ، والبحوث والدراسات تحاول ان تقدم لنا تصورا عن كيفية استخدام الفنانين ، من اجل تأمين حياتهم ، وتشغيلهم لتستفيد الانسانية من مواهبهم ، من اجل خير الانسان ، ومن اجل خلق المحيط الفني المتميز لكل مواطن يعيش في هذا العالم . .  
وقد لاحظ الفنانون والنقاد المجتمعون في احد المؤتمرات الفرعية ، لليونيسكو للدراسة اوضاع الفنانين في العالم ، ولدراسة البيئة العالمية ، ووضع الانسان في هذه البيئة ، ان على جميع دول العالم المعاصر ان تتكاتف لتحسين البيئة بصريا وجماليا وفنيا ، لان من ابسط حقوق اي مواطن في دولة ، ان ينمو في بيئة فنية ، ولهذا اصدروا توصية الى الجمعية العمومية لهيئة الامم المتحدة ، تقول باضافة مادة جديدة الى حقوق الانسان تقول :

- « لكل مواطن الحق في الاستمتاع ببيئة فنية جمالية ، وعلى كافة دول العالم تأمين هذا الحق ... لينمو هذا المواطن على نحو سليم » ؟

وهكذا ، ارتبطت الفكرة الاساسية وهي « ضرورة استخدام الفنان الموجود » ، بالفكرة الثانية « تأمين البيئة الجمالية التي ينمو الانسان فيها » ، فبرزت

الحاجة الماسة لايجاد عمل للفنان ، يساعده على تجميل البيئة الانسانية التي يعيش فيها ، كي تصبح هذه البيئة الفنية ، خالية من المناظر المؤذية للرؤية ، ومن المشاهد المشوهة للانسان بصريا ، وذلك كي يتكامل نمو المواطن من كل الجوانب ، عبر استخدام الفنان الاستخدام السليم . . . . .

وقد ارتفع شعار يقول بأن علينا ان ندخل [ الفن الى الحياة اليومية ] ونربط بين انتاج الفنانين الذين يعملون ضمن مجتمعاتنا الانسانية ، وبين كل ما تقوم الحضارة الحديثة بانتاجه ، وهكذا لا نرى « شيئا مصنوعا » الا وتضاف اليه لمسة فنية ، تساعد على ان يكون مقبولا ، وتؤكد على اهمية ان يكون الفنان في اي مجتمع حجر الزاوية ... الذي لا يستغنى عنه ، ولا يكون لاي شيء المعنى الحضاري ... الا بتدخل الفنان ... ومشاركته ...



للاستخدام اليومي ، وهكذا ربطت الجمال بالمنفعة  
برباط محكم ...

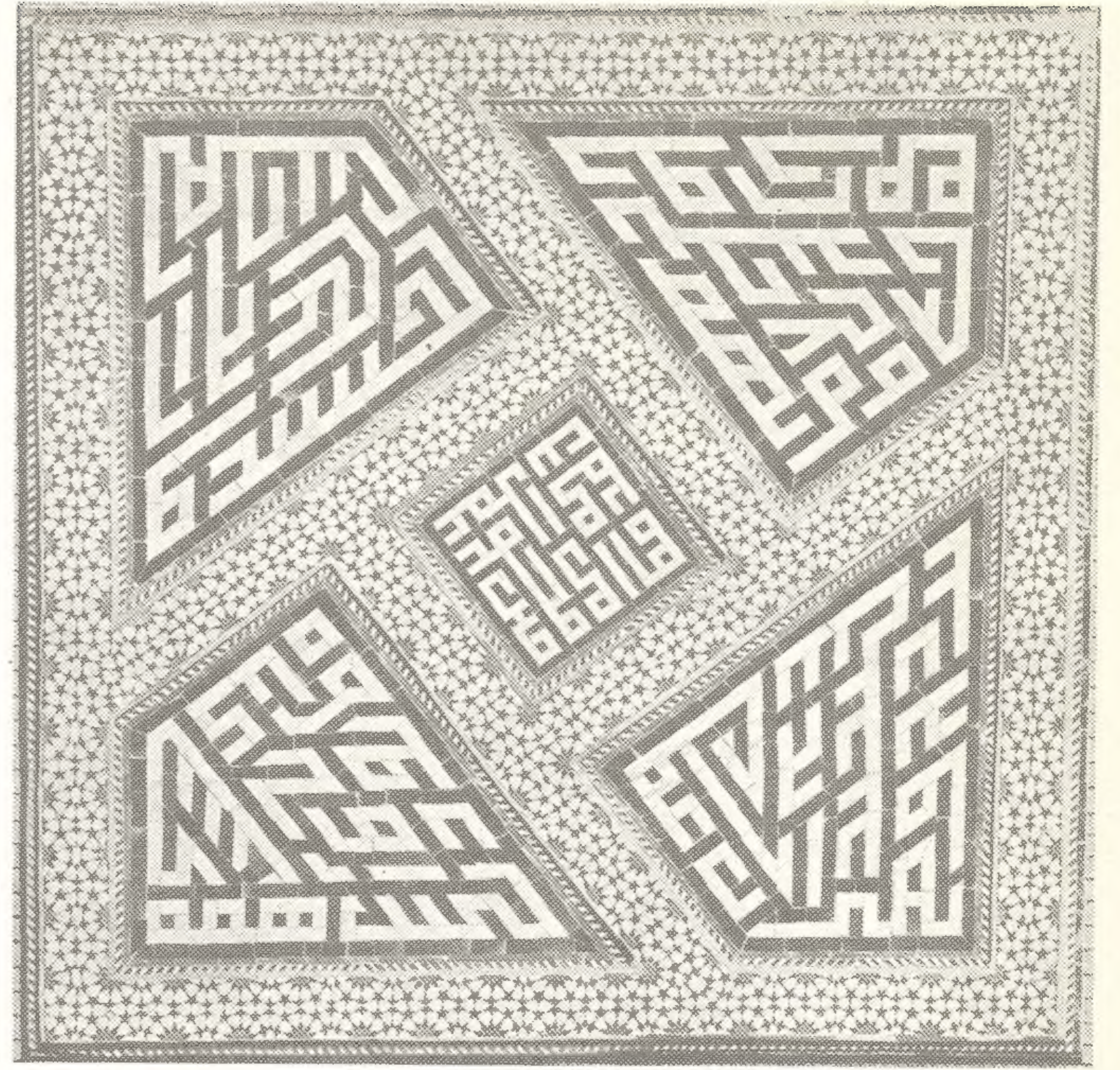
وعبرت عن نفس المفهوم الاساسي للحضارة ...  
أن تضاف الجماليات الجديدة الى الاشياء ، لتضفي  
عليها روحا جديدة معبرة عن الرؤية الثائرة على القديم ،  
والمتمردة على السابق ، والمحققة لمفاهيم ( التوحيد )  
التي حملها العرب مع الاسلام ، وهكذا عبر الخط  
اللامتناهي ( الارابيسك ) ، عن هذا المفهوم افضل تعبير ،  
وأصبح شاملا لكل المنتجات ، ومعبرا عن كل الخصائص  
مهما اختلفت المادة أو الصياغة أو الوظيفة .

وبهذه الطريقة امكن توظيف الفنان ضمن الحضارة ،  
ليعبر عن مثلها ، ويضفي على كل المنتجات الفن المعبر  
عن الرسالة الجمالية ، التي اكسبت الانتاج المادي قيمة  
جديدة ، وهكذا تفاعل الفن مع كل الحاجات وعبر  
عنها ، عبر عملية « خلق جديد للفن الموجود ليحمل  
رسالة جديدة معبرة عن الانقلاب الفكري والمادي الذي  
تحقق » ...

وهكذا ما تحقق في مجال ( الكتاب ) ، اذ لم تقتصر  
الحضارة على تجميل العمارة والحاجات المصنوعة ، بل  
اكدت على أهمية تلازم الفن مع الكتاب ، وضرورة أن  
يكون الكتاب جميلا في خطوطه وفي زخارفه ، ورسومه  
ومنمنماته ، وكل شيء فيه ، ونحن قادرون اكتشاف  
ذلك بوضوح تام ، اذ عدنا للمخطوطات العربية الهامة  
لنراها وقد زينتها الزخارف والتذهيب ، والرسوم  
المعبرة المختلفة التي تكشف ان الفن قد تلازم مع الكتاب  
منذ البداية ، وازدادت العناية بالجوانب الفنية مع  
الزمن حتى ان الخطاط ، الذي كان ينسخ الكتب ، لم  
يكن يقف عند النسخ بل كان ( مذوقا ) للمخطوط ،  
ولهذا قيل عن بعض اهم الخطاطين ، بانهم كانوا ...  
خطاطين ، ومذوقين ، ورسامي منمنمات ، ومذهبين ،  
وقد وصل بعضهم مثل ( الواسطي ) الى مرتبة عالية  
حين رسم وزخرف ( مقامات الحريري ) ، لتصبح هذه  
النسخة فريدة في نوعها ؟! لما قدمته من رسوم معبرة .

أي أن حضارتنا العربية قد وعت أهمية ترافق  
الفن مع كل الانتاج الحضاري ، وتلازم الوظيفة مع  
الفن ، وتداخل الفن مع الحياة ، وهكذا أصبح الشعار  
الاساسي ، ان كل منتجات الحضارة لا تعكس الوظيفة  
وحدها ، لان ( العمل الوظيفي ) و ( النفسي )  
و ( الاقتصادي ) دون اضافة الفن اليه ، يبدو فقيرا ،  
وبالتالي ... غير مقبول ليعكس الحضارة ويعبر عنها ،  
وكذلك لا فن ... للفن وحده ... للتعبير الجمالي ...  
أو للمتعة وحدها بدون وظيفة .. وبدون نفع .

وهكذا وصلت الحضارة العربية الى توظيف الفنان ،  
وعكست الشعار الذي ننادي به الآن ، وهو ما عبر عنه  
( رونييه ماهو ) ، وما يسعى اتحاد الفنانين التشكيليين



زخارف عربية تمثل علاقة الفن بالحياة وزخرفة البناء

ونحن ، ندرك أهمية هذا المبدأ ، ونعرف بأن كل  
الحضارات التي مرت في تاريخ الانسانية ، لم تكن قادرة  
على تحقيق ما حققته الا حين ربطت الفن بكل انتاجها ،  
وهكذا دخل الفن ... العمارة ، والكتاب ، والحاجات  
اليومية الصناعية وكل جوانب الحياة .

وان افضل مثل على هذا المبدأ ، ما حققته  
الحضارة العربية في كل انجازاتها الكبيرة ... حين  
ادخلت الفن الى العمارة ... في البيوت الدينية  
والدنيوية ... نرى الزخارف البديعة التي تجمل  
البيت والكتابات المختلفة ، والفنون الزخرفية ارتبطت  
بالعمارة في كل النتاج الحضاري العربي وتلازما ، ليعبرا  
عن المفاهيم الانسانية التي حملتها الحضارة ... وهكذا  
عكست العماثر على اختلاف شروط انشائها ، وامكنتها  
ما عبرت عنه هذه الحضارة عبر لغة فنية ، على ارتباط  
بالقيم العربية ، ولها جوانبها الفنية المعبرة عن هذه  
الحضارة ...

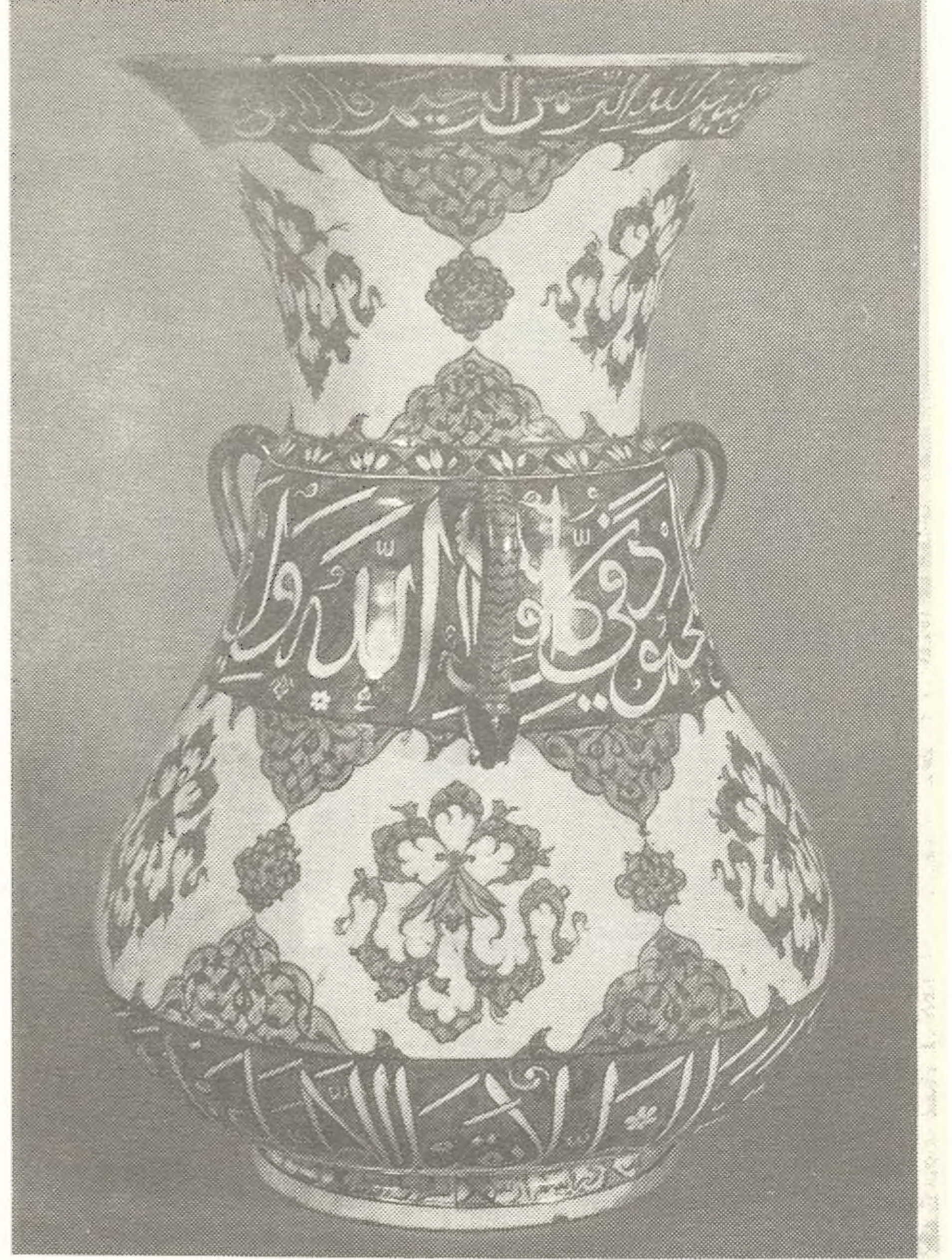
ولهذا يشعر المشاهد للمسجد أو البيت أو الخان  
أو أي بناء بأن هذا البناء يملك الفن ، ويعبر عن  
الحضارة ، ويحمل خصائصها ، يحمل الراحة للمشاهد  
ويجعله يحس بأهمية الترابط بين الوظيفة والجمال ،  
والتعبير عن القيم الجديدة التي تعكس رؤية جديدة  
للعالم ، تجسدها هذه العماثر ، وتقدمها هذه الأقواس  
والاعمدة والزخارف .

ولم تقتصر الحضارة العربية فيما قدمته على ذلك ،  
بل استطاعت أن تقدم لنا الحاجات المصنوعة من أوان  
خشبية ونحاسية وخزفية وغيرها ، تحمل الجانب  
الفني المرتبط بالحضارة ، والجانب النفعي القابل





مصباح جامع دمشق ... الزخارف تعطي  
احد الاواني .



مصباح جامع دمشق ... علاقة الفن بالحياة  
وزخرفة الأواني .

المصنوعة ، وذلك لان بعضنا قد تصور ان عليه أن يدفع الآلاف ليحصل على قطعة نادرة من ( التحف ) التي سعى تجار الفن ومروجوه الى ربط الفن بالندرة ، مع ان المفاهيم العلمية الصحيحة ترى الفن في تنظيم الاشياء لتكون متناسقة بديعة معبرة ، وبمواد بسيطة ، أو حتى بمواد لا قيمة لها ، وهذا المبدأ قد اعتمدته الآن كثير من الفنانين العالميين الذين اعادوا ترتيب الاشياء لتعكس جمالا جديدا ، واعادوا توظيفها بصيغة جديدة ليقولوا لنا ان اتفه الاشياء ماديا ... يمكن أن تتحول الى قطع فنية عظيمة القيمة ، ولا علاقة للقيم المادية التي يصنع منها العمل بأهميته الفنية ، وليس ضروريا أن يصنع العمل الفني من المعادن الثمينة ليكون جميلا ... بل يمكن أن يكون من أشباه الثمينة ، وحتى من أرخص المعادن ، أو من ( النفايات ) و ( المتروكات ) إذا أحسن الفنان تنظيم ما هو مهمل ومزمن من الاشياء .

وهذا يقودنا الى تصحيح بعض الافكار الشائعة عن الفن ، التي انتشرت ، نتيجة لتدخل التجارة بالفن ، والتلاعب بالمفاهيم ، وربط الفن بالقيمة المادية وحدها .

العالمي لتحقيقه ، حين قرر ان على العالم المعاصر ان يربط الفن بالحياة ، فلا ينزل الفنان عما تقدمه الحضارة ، فيعيش في عزلة قاتلة ، وفي ازيمات نفسية وتعبيرية ، ولا تنزل الحضارة عن الفنان ، فتقدم لنا بيئة نفعية وحاجات فقيرة بدون لمسات جمالية ، فنشعر بان الفنان في وادٍ .. والحياة في وادٍ آخر ، وهكذا ... لا ينال المواطن حقه في المحيط الجمالي اللائق الانساني ، لعدم توفره الا لقلّة ، ويعيش الفنان بدون توظيف حقيقي ... أي دون استغلال لامكانياته في المجتمع ...

وهنا علينا ان نؤكد على حقيقة هامة ، واساسية وهي اضافة الفن الى الاشياء ، لا يعني اننا نزيد من التكاليف المالية لهذه الاشياء ، وذلك لان الجمال لا يكون بالتلف والبذخ وحدهما ، بل ان في كثير من الاحيان ، نرى الجمال في ابسط الامور واقلها كلفة ، وهذا ما نحس به في حياتنا ، بوضوح تام .

فقد اعتدنا على فهم خاطيء للفن ، يقول بان الفن هو ترف لا فائدة منه ، واطافة لا معنى لها للاشياء



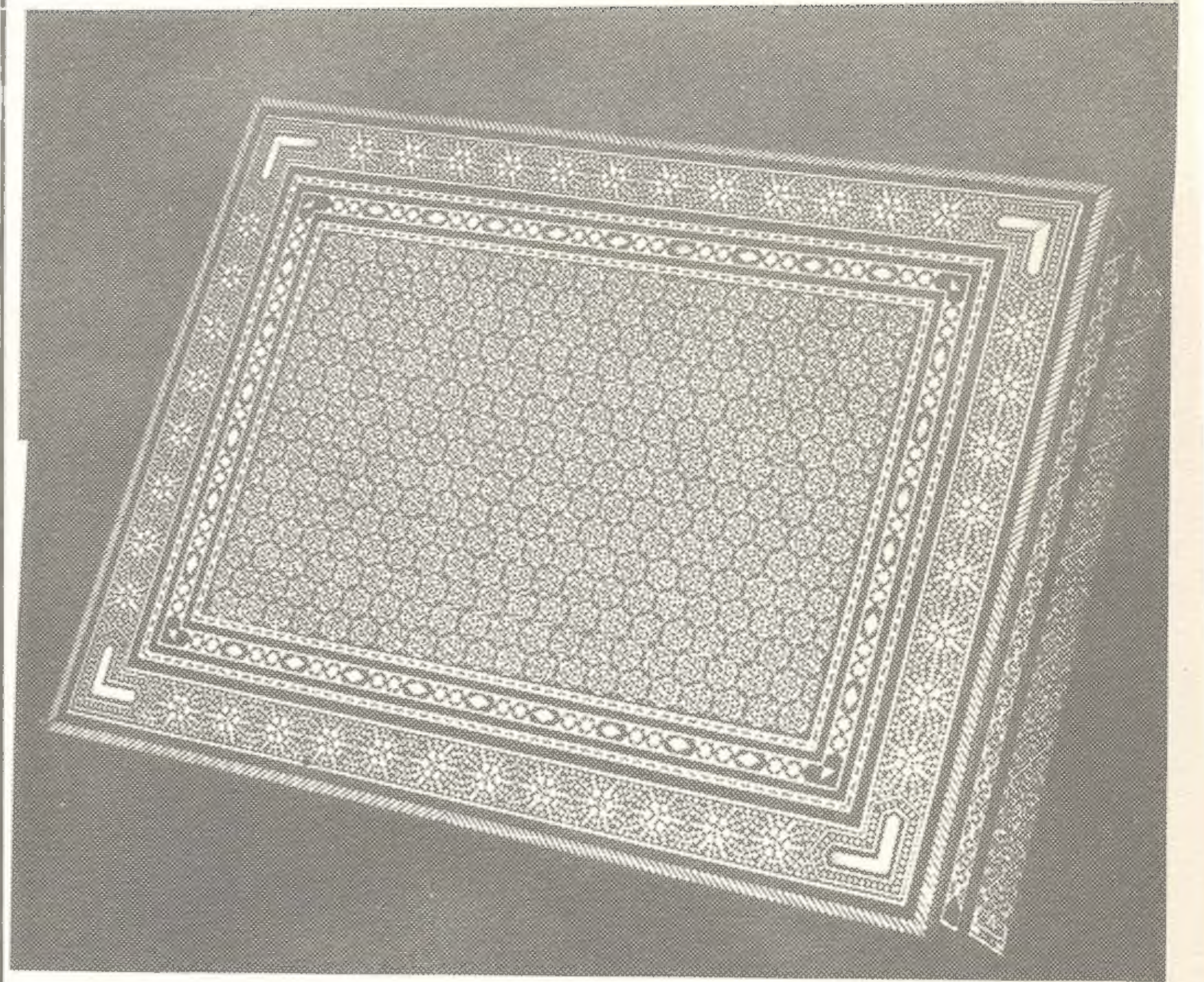
ان من المعروف ان الانسان العادي الذي ( يذوق ) بيته ، والموظف الذي يحيط مكان عمله ، بالرسوم والكتابات ، والاشياء المختلفة ، يعكس لنا صورة صحيحة عن أن ( الجمال ) موجود في عملية ( اعادة تنظيم الاشياء ) ، ونحن بذلك بوضوح حين نرى ( سائق الباص ) يجعل ما حوله ، ويملا سيارته بالسجاد أو يكتب العبارات عليها أو يذوقها ، وكذلك يفعل ( بائع الصبارة ) حين يبيعها ويحيط مكان البيع ببعض الاصيص والازهار وغير ذلك ، وكذلك يفعل كل انسان ، يضيف على حاجاته التي يستخدمها شيئا منه ، لا يترك الاشياء المصنوعة على حالها كما خرجت من ( المعمل ) ، بل يضيف اليها توقيعه وشخصيته ، وحتى على أضيق نطاق ... ليقدم لنا رؤيته ..

واذا كان هذا الاحساس الجمالي العفوي ، الذي يملكه كل انسان على شكل خاص ، هو البداية الضرورية ، لشعورنا بأن تحسس الجمال موجود ، لكن ... علينا أن نحمي هذا الاحساس من الخطر المهدق ، وننميه ونعطيه الابعاد ليتحول الى ( بيئة جمالية ) يسهم الفنان في انشائها ، اذن لتحقيق الهدف وهو حماية المواطن من التشوه الذي تأتي به الاذواق الشاذة ، التي تريد أن تحرف الفهم الجمالي وتجعله وسيلة للثراء ، وتبعده عن أن يجد المناخ الملائم لينمو على شكل طبيعي ليقدم البيئة والحياة .

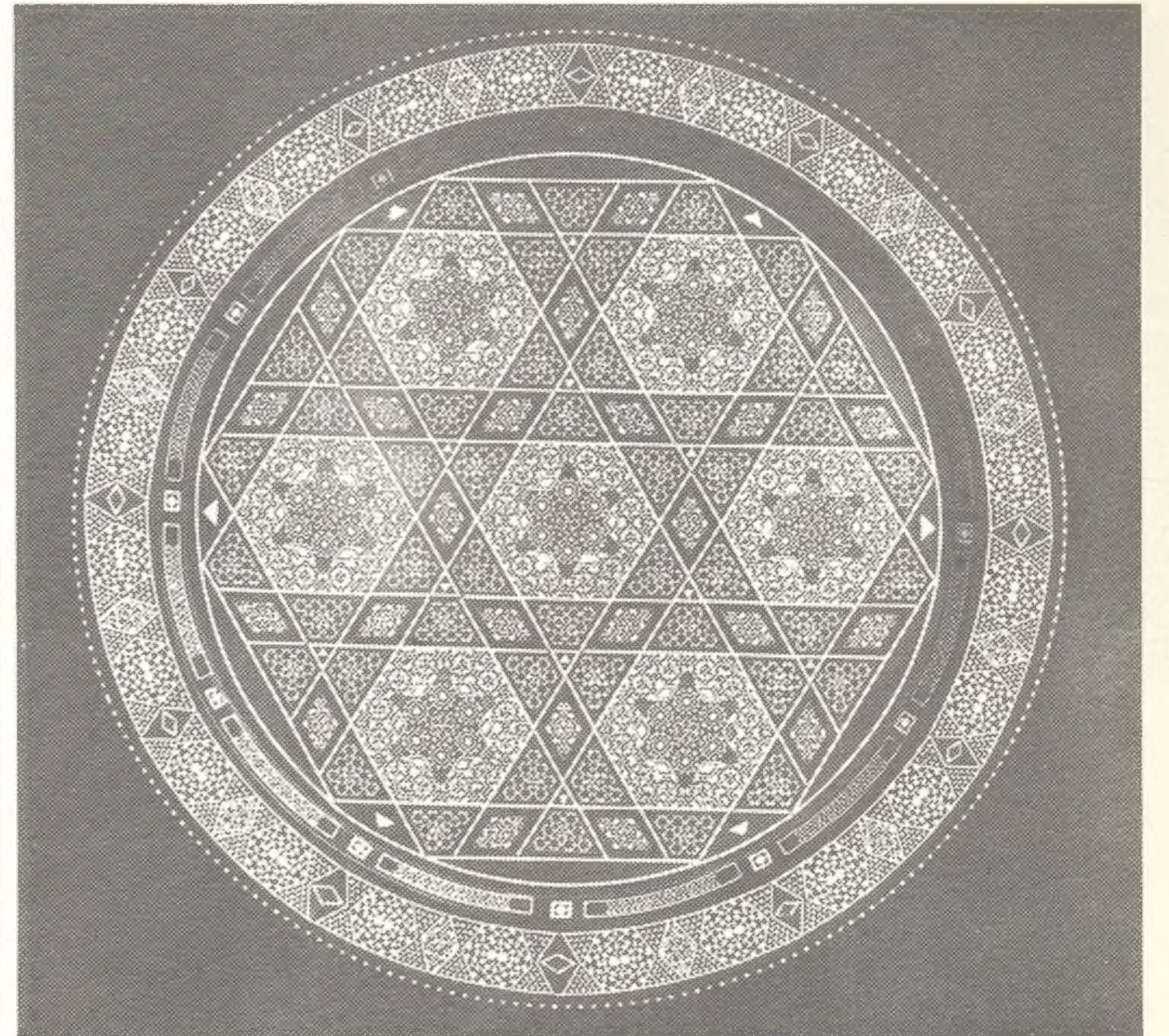
وهكذا ، تبدو لنا ان المعركة حامية الوطيس بين ( تجار الفن ) و ( مستغلي الابداع الحضاري ) ، وبين المدافعين عن القيم الفنية ، والحضارية والذين يريدون ان يكون الفن مرتبطا بالحياة من جانب ... وان يكون لكل الناس من جانب آخر ، لان اصفاء الجمال على الاشياء ، وتوسيع قاعدة تذوقها ، ودخول الفن الى كل الانتاج يؤكد على ان الفن ليس حكرا على فئة او طبقة ، بل هو للجميع ، وعلى الانسان ان يناضل ليكون الفن للجميع ، من خلال عملية الربط والتوظيف التي تحدثنا عنها ، والتي عرفناها في تراثنا العربي ، اذ دخل الفن الى كل بيت عن طريق القطع المصنوعة والحاجيات اليومية والكتاب .. والبناء نفسه .

وهذا يعني اننا نؤكد على ان الفن اعادة تنظيم للاشياء ، واصفاء الجمال عليها ، واعادة خلق ما هو موجود ، والتأكيد عليه ، وذلك لهدف اساسي هو خلق البيئة الخارجية ، واعطاء افضل الصيغ الممكنة للمحيط الذي نعيش فيه .

وان في هذه المفاهيم - التي نلح عليها ، ونؤكد على اهميتها - خطرا على كثير من الافكار السائدة ، والصيغ الفنية الموجودة ، والتي جعلت الفن هو عمل ابداعي ملهم ، يقدمه انسان خارق ، في اللحظة من لحظات التجلي ، ضمن لوحة فريدة ، لها شخصيتها المستقلة ،



زخارف عربية ... على شكل فسيفساء



زخارف عربية ... تجعل احدى الحاجات اليومية

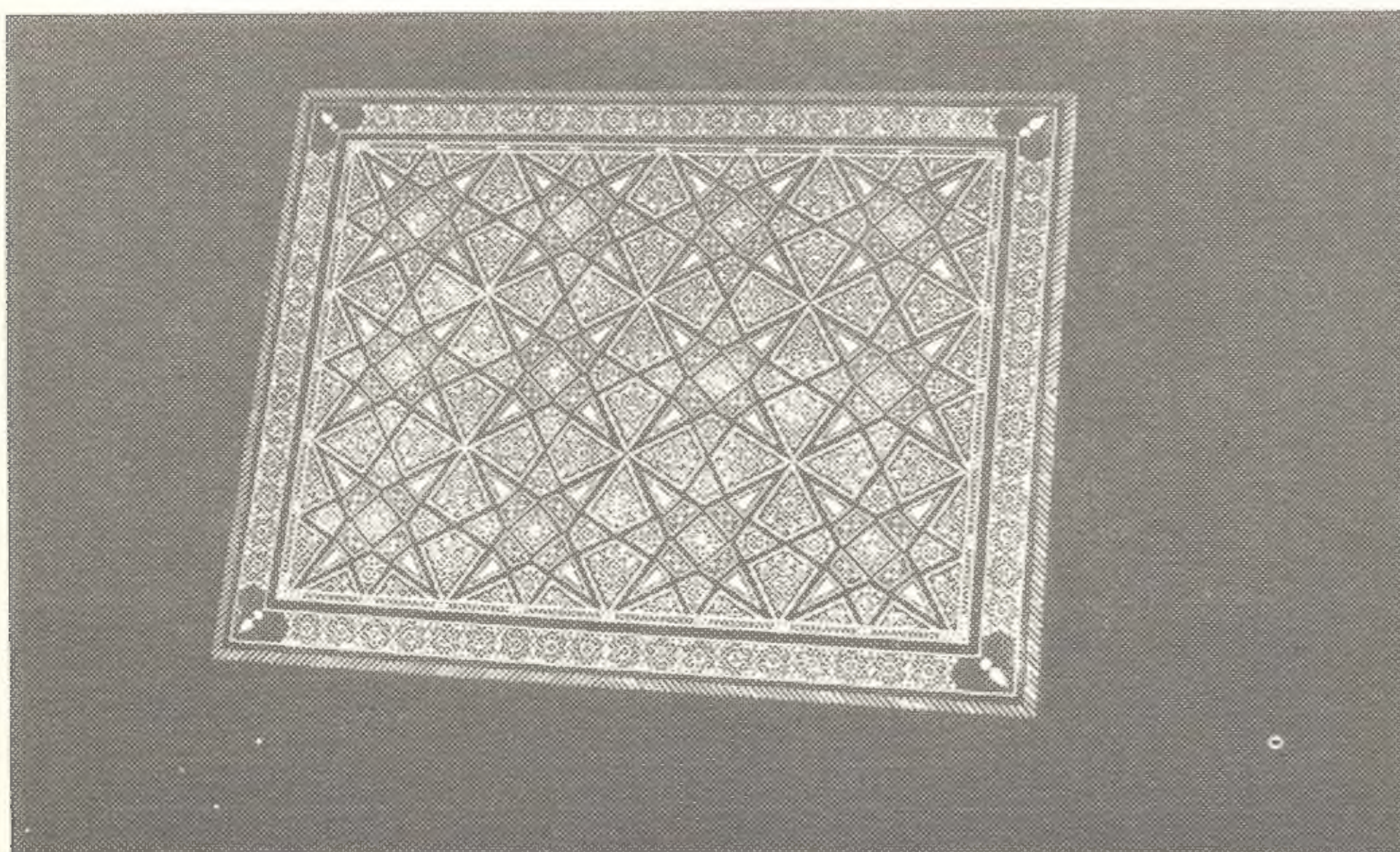


كتابة عربية على شكل لوحة فنية





زخارف عربية على آنية نحاسية منزلة بالفضة



زخارف عربية على شكل فسيفساء تجمل القطعة

وهذا العمل لا يجارى ولا يعاد خلقه أبداً! ومن المؤكد أن ثمة تجارب فنية إبداعية وتعبيرية قدمت لنا هذا الشكل من الفن ، وقد عرفه العالم في فترات مختلفة من التاريخ ، وساد لزمن طويل ، وهو الآن يعيش في صراع مع المفهوم الآخر للفن الذي هو تنظيم للعمل ... وإعادة ترتيب ، ضمن مساحة أو حجم ، وبكل المواد الممكنة ، وبالتعاون مع مجموعة كبيرة من الأشخاص الآخرين .

وان من أهم النتائج التي توصل إليها [ الفن كخلق ملهم ] ، هو إعطاء الفنان المبدع مفهوماً خيالياً رومانتيكياً ، إذ أنه يأتيه الوحي من عبقر كما كانوا يقولون ، ولهذا فالفنان نادر ، وإلا يأتي الزمن الا بقلّة من هذا النوع ، الذين يتعدون ، ويخلقون ما هو غير موجود ، بقدره خارقة يملكها أحدهم ، وقد استغل هذا المفهوم أبشع استغلال حين استفاد منه المتلاعبين بتجارة الفن ، وجعلوا من الفنان أسطورة ... بإعلام مركز ... ليستفيدوا وحدهم من هذا كله .

وفي الجانب الآخر نرى الصيغة الأخرى للفنان على أنه منظم جمالي للأشياء ، وفيه من الصفات الخارقة ، لكنه يتعامل مع الآخرين ليقدّم لنا تصوراً جمالياً وتعبيراً للأشياء ، يمكن توظيفها لخدمة الإنسان وتحسين شروط بيئته فنياً وجمالياً .

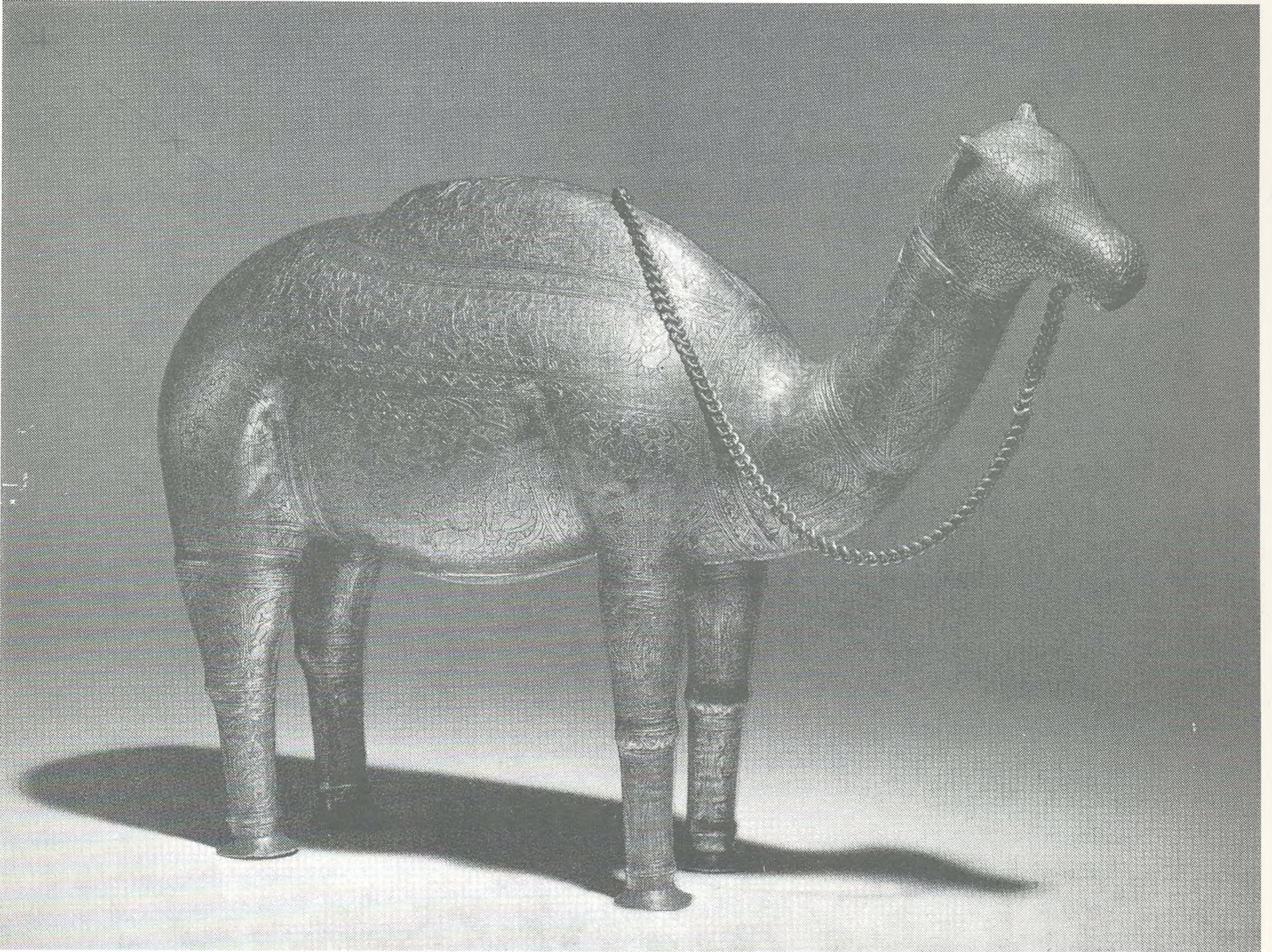
وفي الحقيقة أن المفهوم الرومانتيكي للفنان قد بدأنا نشكك في صحته ، بعد أن تطورت المفاهيم ، وتبدلت الحاجات الاجتماعية ، والدور الذي أعد له ضمن المجتمعات المعاصرة ، فليس ضرورياً أن يكون الفنان شاذاً ، غير سوي ، وله تصرفاته الغريبة ، بل من الممكن أن يكون الفنان شيئاً مختلفاً تماماً ، في هذا العصر ... لأنه أصبح مسؤولاً اجتماعياً وفكرياً ، وهذه المسؤولية تحتم عليه ألا يكون قدوة في هذا الشذوذ ، لأنه المثل الأعلى للكثيرين .

ان على الفنان أن يحاكم الأمور ، ويتابع التطورات المختلفة ، ويقدم موقفاً يبنيه على تصور معين للحياة ، وعليه أن يتفهم العصر وما فيه من تقنيات ومواد ، ويزداد معرفة بما يجري في العالم ، أنه ليس الطفل اللاواعي ، ولا المهووس الذي يرسم في لحظات لاوعيه ، وليس الساذج الذي يبدع دون ... أن يتعلم كيف يبدع!

وان إنتاج الأطفال والمجانين والسذج من الناس ، هي كلها فنون لها أهميتها ، لكن هذه الأهمية تبقى دون الإنتاج الواعي أهمية ، إذ يقدمه الفنان المسؤول والعارف بما يعمل ، والمدرّك لدوره ، وقد يستفيد الفنان من كل هذه الفنون لكنه يبقى قادراً على إعادة تنظيم كل شيء ، وهضمه والتعبير به كما يريد!

\* \* \*





جمل مصنوع من البرونز نقشته عليه ازهار وأشخاص .

تطورت العمارة حين ربطت الفن بالحاجة ، وكذلك الصناعة ، ولم يزدهر الكتاب ، ويلعب دوره الا حين اسهم الفنان في تزويقه ، وزخرفته ، وازدانة الرسوم الفنية اليه .

وان في خلق التنسيق فائدة يجني منها الفنان الكثير ، ذلك لاننا نعطي الفنان فرصة ليتجاوز نفسه ، حين يكون عليه ان يرسم عملا جداريا كبيرا في عمارة ، او يصنع تصميمًا لسجادة ، او لقطعة خزف ، او لنسيج ، او يقوم برسوم لكتاب اشعار او قصة ، قد توسع من آفاق معرفته ، وتنعكس على مجمل انتاجه ، لانه قد يكتشف في هذه الآفاق الادبية ما يساعده على اغناء تجربته الفنية نفسها ، برموز جديدة ، وبافكار . او بصورة مبتكرة . . . وهذا ينطبق على الاديب انطباعه على الفنان لانه ايضا قد يعني صورة الادبية ببعض ما قدمه الفنان من نتاج . .

وفي النهاية ، يمكن ان نصل الى جوهر الموضوع الذي نحن بصدده الآن . . . كيف نوظف الفنان ، لكي نقدم بيئة لائقة للمواطن ، وكيف نربط نتاجه بالحضارة المعاصرة العربية ، وكيف نخلق صيغة جديدة من التعامل بين الفنان . . . وغيره من المبدعين ، سواء كانوا معماريين ، او كانوا صناعيين ، او كانوا كتابا !!!  
ان من اهم ، ما يجب ان نفعله هو ان نقول بان الفن يجب ان يكون في ( العمارة ) و ( الحاجات المصنوعة ) و ( الكتاب ) . . . وان علينا ان نخلق التنسيق الضروري بين المماريين والصناعيين والكتاب ، حتى يترافق الفن معهم ، فلا يعيش كل واحد منهم في عزلة عن الآخر ، ويسعى جميعهم لخلق ( البيئة اللائقة ) للمواطن .

ونحن قادرون على اكتشاف ان ذلك التعاون هو الذي سيحقق الهدف ، ذلك لاننا قد شاهدنا كيف



# الأسطورة في الفن العربي المعاصر

خليل صمينة

لعبت « الأسطورة » دورا هاما في حياة الشعوب عبر عصور التاريخ ، وتكشفت في مختلف الحضارات قصة وشعرا ومسرحا ونحتا وتصويرا ، وحين تقول مختلف الحضارات فاننا نعني بالتحديد ما نقول ، ذلك ان العديد من الباحثين الاوربيين اعتبروا « اليونان » الموطن الاساسي والمصدر الوحيد لاساطير العالم ، متجاهلين عن قصد او غير قصد الاساطير الكنعانية العربية واساطير الجزيرة العربية ومصر القديمة والاساطير الاشورية والبابلية ، واليابانية والصينية والهندية .. وغيرهما من اساطير شعوب العالم ... وقد اثروا على بعض الاقلام العربية التي ما زالت تعاني من « عقدة » الاجنبي ... رغم ان الحفريات تؤكد بالادلة العلمية الدامغة ان الارض العربية قد شهدت مولد اقدم حضارة عرفها الانسان منذ عصور ما قبل التاريخ ولسنا هنا بصدد البحث في اساطير الشعوب ، لكن لا بد من التنويه بما اشرنا اليه قبل البحث في « الاسطورة والفن التشكيلي العربي » . ومن جهة اخرى تكشف متاحف العالم عن مئات الاعمال الفنية [ نحت - تصوير - تصوير جداري - رسم وتلوين على الاواني الخزفية ] التي تناول اصحابها الاساطير بالتعبير الفني وباساليب متنوعة تتلاءم مع جمالية كل مرحلة منذ نشوء لوحة الحامل الى ( بيكاسو ) مروا بعصر النهضة وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر [ التمثال البرونزي الذي يمثل بيرسيوس وانتصاره على ميدوسا للفنان بنفوتو تشليني - لقاء ديونيسوس باريادني للفنان تيسانو - حفل الالهة في البارناسوس لرافائيل - اينياس في العالم السفلي ، ديميتير تجود

بالخيرات ، لبروجيل - فينوس في المرآة لفلاسكيز - مولد فينوس لبوتيتشيلي - راس ميدوسا لكارافاجيو - ليدا وطائرا البجع لدافنشي وسيزان وبوشيه - هرقل يحمل الخنزير البري لديلاكروا - عيد فينوس لروبنز - هوميروس لانجر - نرسييس لفرانسوا لوموان - هرقل والطيور لدورر - مجموعة من الاساطير التي نظمها اوفيد في مسخ الكائنات لبيكاسو .. الخ ] . وهكذا تشير هذه الاعمال الفنية الى ان عمالقة الفن الاوربي من فرنسيين وايطاليين واسبان والمان .. الخ حين ارادوا استخدام الاسطورة تناولوا بشكل خاص الاساطير اليونانية ، وتلك مسألة تثير شيئا من الغرابة وتطرح حولها أكثر من سؤال ، وعودة الى الاساطير التي ولدت على ارضنا العربية عبر مختلف الحضارات والعصور تفصح عن قضية على غاية من الاهمية ، وهي استخدام الاسطورة في شتى قنوات الفن الشعبي والرسمي واستمرارها في الفن الشعبي الى يومنا هذا ، مما يؤكد اصالتها وجذورها العريقة في حياتنا العربية .





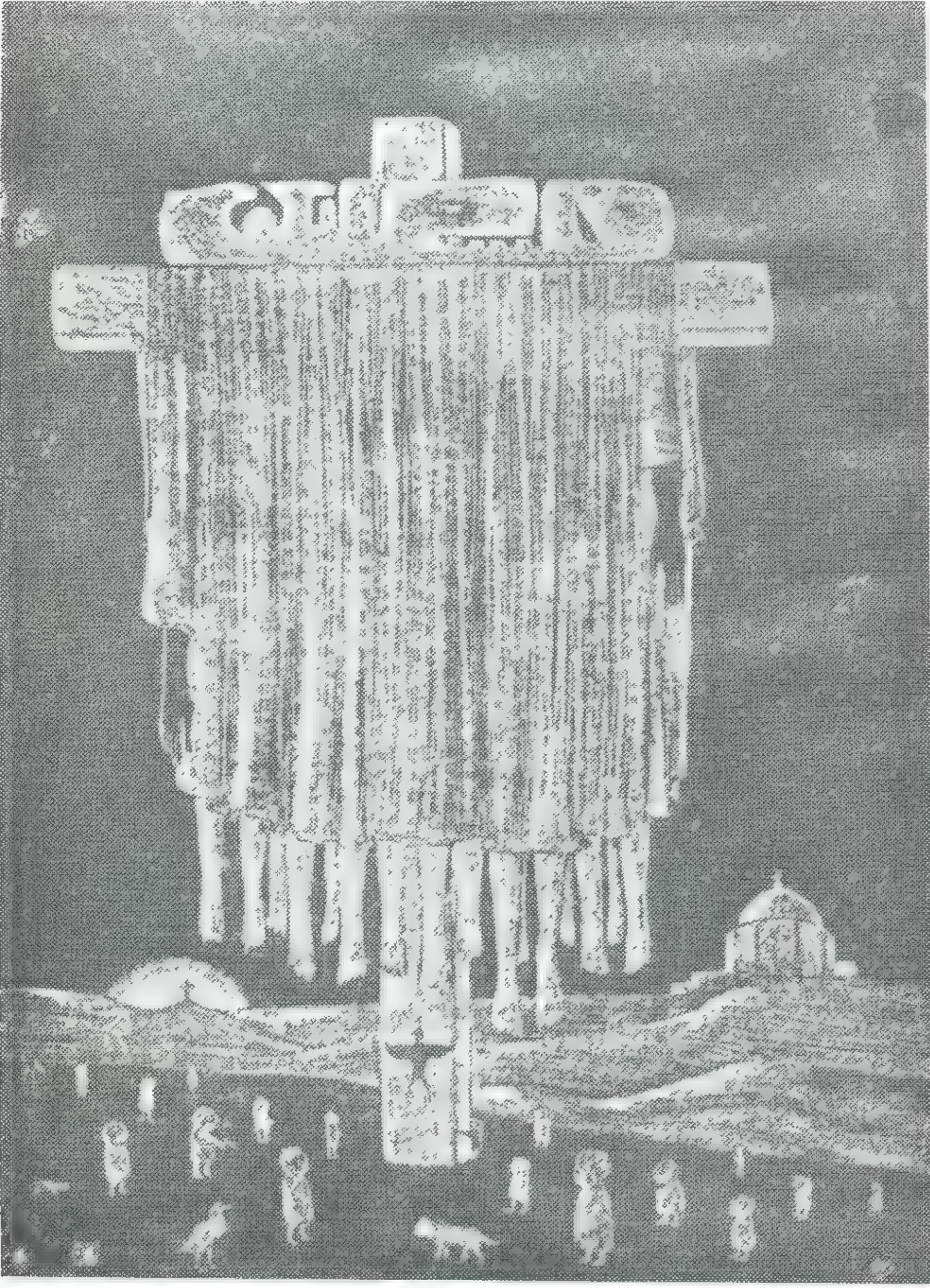
الحداح يستخدم إحدى الأساطير في لوحته الهامة.

امتدت في الزمان واتسعت في المكان . ووراء كل اسطورة خلفية واقعية [ قصة - حادثة - حالة صراع ، صراع الانسان مع الطبيعة ومع الانسان المضاد .. ] تروى في زمن وتنشأ في الاجيال في الأزمان اللاحقة تنضيف عليها أو تعذف منها ، أي تعيد روايتها ، صناعتها من جديد ، فتضفي عليها جمالية خاصة تدفع الناس الى الانفعال بها من أجل خلاصهم من قوى الشر أو تحريضهم على مواجهتها [ وإن بدأ الانسان مناقشة الاسطورة بعقله متحققا منها كمعنى أو كرمز ، تكف حينئذ عن كونها اسطورة ، ويبقى فقط المعنى التاريخي والاجتماعي كفكر ، وان كانت ممثلة في ابداع فني يبقى مدلولها الاخير والتشكيلي ، حينئذ تكشف الاسطورة عن كونها شيئا فعلا له وظيفته وتبقى قيمتها الفنية والتاريخية كعامل في ذات يوم حرك الطاقة المبدعة لصنع شيء .. ] (١١) .

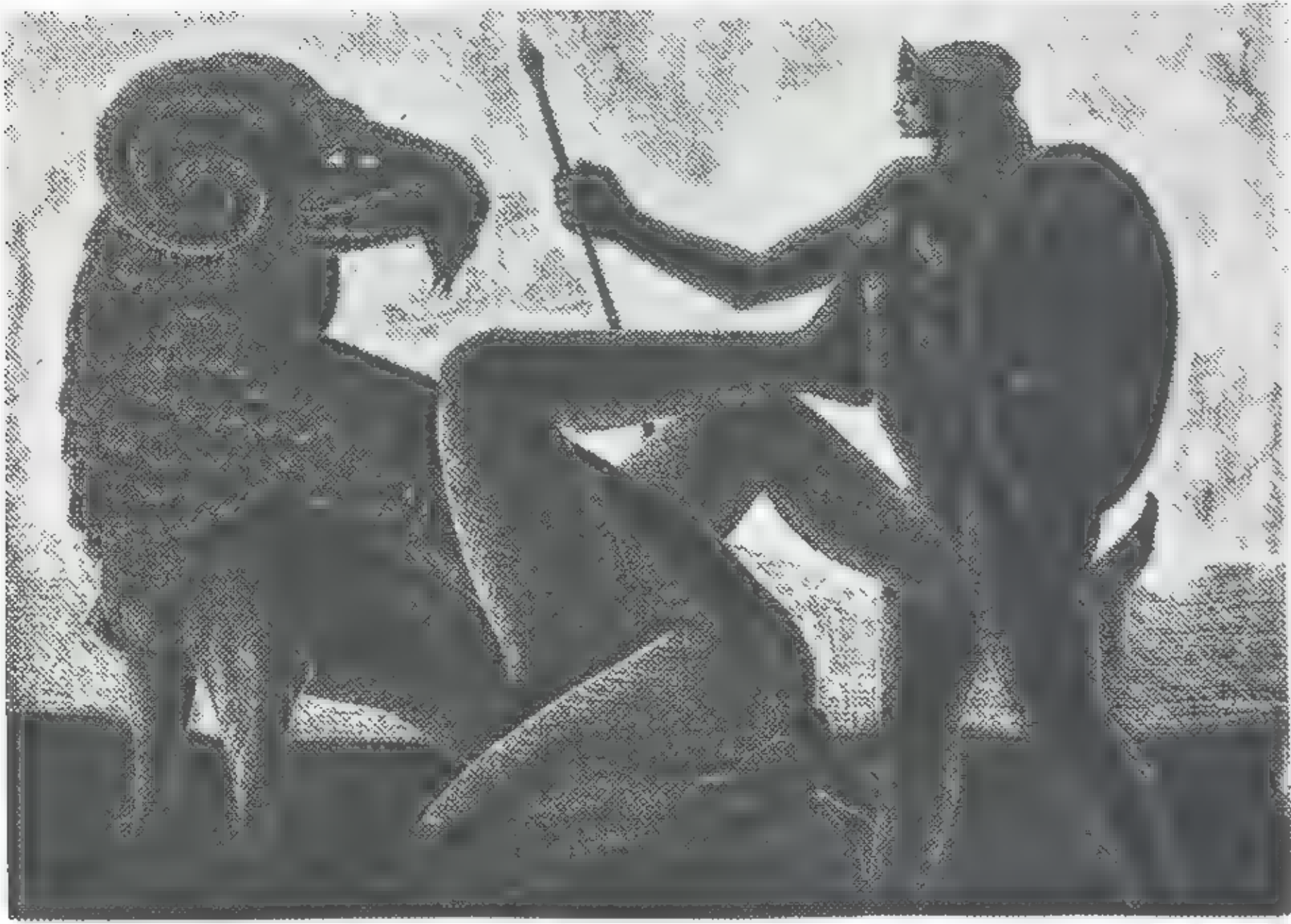
— [ ونحن في هذا القرن ، لم نعد نعتز بالاساطير ، لان الظواهر والاحداث يمتزج بعضها ببعض وتحتل مكانها حسب اهميتها في نطاق مدركاتنا العقلية ، لكننا في الوقت نفسه أصبحنا نشعر بوطاة بعض مواقفنا تجاه اشياء لم نجد لها تفسيراً أو تبريراً ، وهكذا يفتح المجال لانبعاث أساطير جديدة من نوع آخر ، مثل اسطورة الفقر في آسيا وأفريقيا رغم امتلاكهما للموارد الطبيعية ، واسطورة المرض في الشعوب الفقيرة ، والاساطير التي تروى في المجالات السياسية والاجتماعية ، وكلها أساطير بلا ابطال . وفي الوقت ذاته

نراها في الرسوم الجدارية والفسيفساء والرسم على الاواني الخزفية والرسم على الزجاج المسطح ، وفي النحت البارز ، وحين نتحدث عن الاسطورة علينا أن نميز بين ( الاسطورة ) و [ الخرافة ] ، فالواقع كان دائماً مصدر الاسطورة ، والاسطورة هي الترجمة الابداعية لصراع الانسان مع الطبيعة ، وحين يتفوق الانسان مادياً أو يجد مبرراً علمياً لظواهر الطبيعة تختفي الاسطورة ، وهذا يفسر ( انقراض ) الاسطورة في عصرنا الراهن ... لكن لا العلاقات الانسانية الاسطورية التي نراها في كثير من الحالات اكثر واقعية من مظاهر الواقع ، والخيال الشعبي ما زال مصدر صناعة الاسطورة في العصور القديمة وفي عصر البيانات واخيراً عصر العلم ، لذلك كله لا يمكن البحث في الاسطورة بمعزل عن الواقع ومصدرها الواقعي وصناعتها في الفكر الشعبي ، وارتباطها بالواقع الجغرافي ، أساطير البحر عند الشعوب التي تقطن السواحل - مثلاً - وهو ما نراه عند اجدادنا الكنعانيين العرب ، أو الاساطير التي ترتبط بالأرض الصحراوية والجفاف والمطر ... وثمة [ عبارات ] لها جذورها الاسطورية نستخدمها في عصرنا الراهن [ الزراعة البعل ] التي تعتمد على الامطار - فقط - وهذه العبارة [ بعل ] كانت في يوم من الايام تطلق على اسطورة [ بعل ] . وحين نقول في يومنا هذا [ فلان نرجسي ] تحضرنا اسطورة [ نرجس ] أو حين نطالعنا ( فتاة جميلة ) على شاطئ بحر نذكر ( عروس البحر ) الاسطورة التي





فلسطين في لوحة للفنان الحلج



استخدام الاساطير الفلسطينية القديمة في لوحة للحلاج

يرفض كل خرق للقانون الطبيعي ، فان الطفولة الانسانية متغلغلة في حياتنا تحمل الينا الاسطورة دوما ، وطالما الاسطورة موجودة في حياتنا وفي الفكر والادب والفن ، فهي شديدة التأثير على هذه الحياة ، وقد تعني شكلا من أشكال التمرد على ما هو شائع علمي حديث ، منظم ، ورغبة في البحث عن علاقات أخرى

نجد أبطالا بلا أساطير فالممثل الهزلي في مسلسلات التلفزيون يصبح بطلا شعبيا بالضبط كأوليس و آجامنون وأبو زيد الهلالي قديما ... كذا لاعب التنس ولاعب الكرة والمغني .. كلهم أصبحوا أبطالا بلا أساطير في حياتنا لانهم فقط القادرون على الاستحواذ على المشاعر الجماعية .. [ (٢) ] .

إلا أن العديد من الاساطير القديمة استمرت عبر الترجمة الابداعية التشكيلية أو القصصية الى يومنا هذا ، فما زال « الحكواتي » يشد الناس ويداعب العواطف ويهز المشاعر ويثير الانفعالات في مقاهي دمشق القديمة ، حيث يقص سيرة « أبو زيد الهلالي » و « الزير سالم » و « عنترة بن شداد » وما زالت الرسوم الشعبية التي تناول هذه الاساطير تصدر جدران الحوانيت والمقاهي والمنازل الشعبية القديمة ، ولن يكون « أبو صبحي التيناوي » الفنان الشعبي الذي رسم آلاف اللوحات عن « عنترة » و « أبو زيد » و « الزير » .. الخ ، آخر الفنانين الشعبيين في تناول البطل الاسطوري بالتعبير الفني .. وقد ينقرض « الحكواتي » ويبقى البطل الشعبي داخل « الكتب الصفراء » ، لكن لن تغيب صور هؤلاء الأبطال عن انجازات الفن الشعبي ، وحكايات الجدات في أماسي الشتاء ، وستبقى تلك الصورة المكتوبة أو المروية أو المرسومة التي تمثل شكلا من أشكال الخلاص والتفوق على الطبيعة والقوى الشريرة ، ستظل رمزا للخير والبطولة والحب والعطاء والعشق والتضحية عبر علاقات خاصة لا واقعية في تكوينها رغم جذورها الواقعية وأهدافها الواقعية - أيضا - ، اذن هي وسيلة خاصة . [ هي خرق لما هو طبيعي . وتحد لما هو علمي وفق تصوراتنا للعلاقات العلمية ، ولهذا تترجم مرحلة ما قبل العلم ، حيث كانت مسيطرة على كل الاشياء ، ولكن رغم تناقضها مع تصوراتنا العلمية والطبيعية نراها متغلغلة في حياتنا بحيث يبدو ما هو حقيقي في وجه من وجوهه أسطوري خارق للمألوف وتناول على ما هو شائع ولهذا ليس هناك فرق بين ما هو اسطوري وحقيقي ، كما قد نتصور للوهلة الاولى ، لان ما نعتبره اسطوريا قد يكون اكثر حقيقة مما هو حقيقي فعلا ، وما قد يكون حقيقيا قد يكون اسطوريا قبل اكتشافه .. [ (٣) ] .

وهذا يقودنا الى قراءة أخرى لما هو اسطوري ، قراءة جدلية تفيد ان الواقع :

[ يدلنا على أن بين الاسطوري والحقيقي علاقة جدلية تكشف الشيء الاسطوري الحقيقي أحيانا ، وتكون الحقيقة كالاسطورة لانها تخالف ما الفناه ، واعتدنا عليه في حياتنا ، ومهما تطور الانسان وتقدم في معارضته لما هو أسطوري أو اتخذ موقف العالم الذي





دمشق كما تبدو على فتاة تحاطبها الازهار في لوحة « نذيربعة »



كاهنة مردوخ .. احدى لوحات نذيربعة الاسطورية

ليتحول الى مجرد صنعة ، وثمة حالات يمر بها الفنان حين يجنح بخياله ، تألقه ، توهجه ، رعشه ، توحيده بمادته قد لا تتكرر .

- [ ان الفنان مستودع انفعالات تأتيه من شتى الارحاء ، من السماء ، ومن الارض ، ومن قصاصة الورق ، ومن طيف عابر . ] (٥)

- [ ان اللوحة تأتيني من مسافة أميال عدة ، من يدري من أي امد احسستها ورايتها ورسمتها ، فلست استطيع في اليوم التالي ان ادرك ما فعلته انا نفسي ] (٦) وهكذا يحمل كل عمل فني قدرا من العلاقات الغريبة غير المألوفة ( الاسطورية ) ، فالخيال سمة الفنان ، وهذا يعني ان نميز بين فنان قام باحياء وتسجيل اسطورة قديمة ، وآخر عمل على اسقاطها على الواقع المعاصر ( اجتماعيا ) و ( سياسيا ) ، وثالث . . صور الواقع بعلاقات اسطورية ، ولعل هذا التوزيع يقودنا الى الاحاطة بمختلف التجارب الفنية العربية المعاصرة المعنية بما هو اسطوري ، ويدفعنا الى

قد يرفضها العقل العلمي ، ولكنها قد تكون مقبولة لدى الفنان أو الاديب ، حيث يجد فيها ( حلما ) فيه استشراف للمستقبل أو اطلالة على الماضي البعيد الفور ، فهي مصدر وحي للفنان ففي كل عمل قسط من الخيال ولا يمكن ان يكون هناك تطابق بين الحقيقة والفن ، واذا كانت تحد للحقيقة ، فالادب يعكس احيانا هذا التحدي للحقيقة ، الذي يبرزه الفنان والاديب كعلامة بارزة تدل على طموح الانسان الى ما هو اكثر مما هو موجود أو مرئي . . ] (٤) .

وهذا يعني شيئا هاما بالنسبة لنا ، وهو ان غياب الاسطورة في الفكر العلمي الذي يسود هذا العصر ، عصر العلم وسيطرة الانسان على الطبيعة ، لا يعني غيابها عن الفن ، بما في ذلك أكثر أشكاله واتجاهاته واقعية ومادية . فالفنان ليس عقلا ، فقط ، أو انفعالا وعاطفة ، بل هو مزيج من العقل والعاطفة والانفعال ، لذلك كله لا يمكن ان يكون نتاجه الابداعي عقلانيا خالصا ، وحين يصبح كذلك يخرج عن دائرة الابداع





دمشق ... التي تحولت الى اسطورة في لوحة  
نذير نبعة

دمشق ... فتاة وحلقتها الآسية والزخارف في  
لوحة نذير نبعة .

اساطير مصر القديمة، والى اساطير الاشوريين والبابليين والكنعانيين حيث نجد ( عشتار ) و ( اوزيريس ) و ( اوزيريس ) و ( داجون ) ، وقد بعثوا من جديد والتحموا بعناصر موضوعاته الفلسطينية كقيم رمزية، تصل الحاضر بالماضي بالمستقبل ، ففي لوحة ( داجون والقمر ) نرى ( داجون ) البطل الاسطوري الكنعاني والقمر محمولين على عربة كنعانية يقودها مقاتل فلسطيني ، وبذلك رمز « الحلاج » الى الثورة وأبعادها، وارتباط الفلسطيني المعاصر بجذوره ، هويته ، حضارته ، وهكذا يصرخ ( الحلاج ) قائلاً عبر هذا الاستخدام الاسطوري : انا الفلسطيني موجود على هذه الارض ، منذ أقدم العصور وان جذوري تمتد الى كل الحضارات التي عرفت الارض العربية وفي ذلك تأكيد على الهوية الفلسطينية العربية .

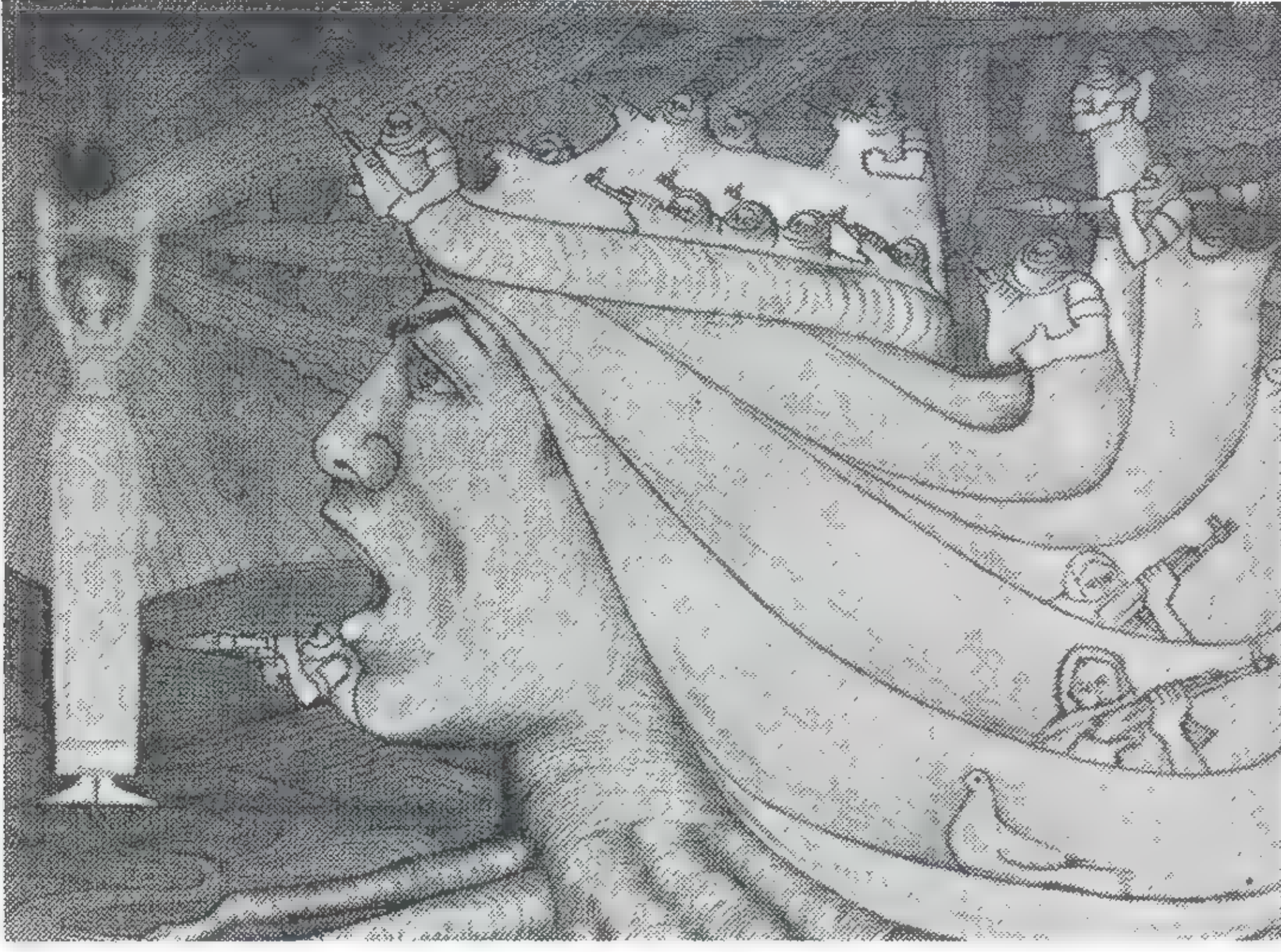
ثم اتجه الى تصوير الواقع بعلاقات اسطورية ورمزية تقود في النتيجة الى مضامين في منتهى الواقعية . ففي لوحة ( الفجر ) يعتمد ( الحلاج ) على شكل اسطوري

استشفاف الاهداف المنشودة لهذه الاستخدامات ، والعلاقات الاسطورية ، وهي بلا شك متنوعة ، ليس فقط لتنوع المصادر التراثية واشكال التعبير ، بل لتنوع المضامين والمواقف والجماليات ، وقد نرى هذه الاستخدامات مجتمعة في تجربة واحدة كتجربة الفنان مصطفى الحلاج ، مثلاً ، .. ترى ماذا يريد ( الحلاج ) من ( الاسطورة ) ؟ هل يقوم باحياء اسطورة معينة ؟ هل يسقطها على الواقع المعاصر ؟ او يصوغ الواقع بعلاقات تشكيلية اسطورية تقود الى فعل اسطوري في الواقع ؟ ... هذه التساؤلات تعكس مسار تطور ما هو اسطوري في تجربة ( الحلاج ) ، ففي البداية عمل على احياء بعض الاساطير ثم عمل على اسقاطها على موضوعاته المستوحاة من القضية الفلسطينية ، واخيراً أصبح يصوغ الواقع بحس اسطوري لاصلة له بأسطورة محددة ، وحين قام باستخدام الاساطير القديمة للتعبير عن الواقع ، تناول اساطير مختلف الحضارات القديمة التي شهدتها أرضنا العربية ، فاتجه الى





عبد الرحمن المزين ... يستخدم الاساطير الفلسطينية



عبد الرحمن المزين ... كما مثل المقاومة اسطورياً



اليسارنيات ... الطفيل .. الاسطورة .

في بناء اللوحة ، هذا الشكل هو مزيج من عنصرين ، الاول انساني « المرأة » والثاني حيواني « الديك » ، أي ان هذا الشكل الاسطوري قد تكون من عناصر واقعية ، واذا قلنا ان العلاقات التشكيلية اسطورية لاواقعية ، فسنتكشف بعد قليل ان المضمين أكثر واقعية من الواقع المرئي الظاهري ، لقد تحول بطن المرأة الى رأس ديك كرمز لولادة الثورة ، انبثاق الفجر الفلسطيني العربي .

يقول ( العلاج ) : - [ هناك فرق شاسع بين أن تفهم الاسطورة وان تحسها وبين ان تبحث عنها بين دفات الكتب وان تفجرها من اللاوعي الاجتماعي الذي تخترنه وبين أن ترى العالم بشكل كابوس ، أي تبرز الأشياء ببعضها ، وبين ان تبعد عن أرضك ومكان طفولتك ، وفي المنفى تتحول كل الأشياء الى كتل حية تحمل الحلم والذكرى ، بمعنى ان تتحول الى الشجرة التي كنت تلعب تحتها والاحجار التي تقفز عليها ، حتى رائحة المطر في هذه البقعة تأخذ طابعا خاصا وتحت وطأة الحنين ينسحب التاريخ كله من خلال الأغنية والحدوتة وسهرات المساء وتبدأ في خيالك المقارنة بين تلك الفترة، وما أنت عليه الآن وترى آلاف الخيام تهددها العواصف والأمطار وتكون لديك القدرة على التعبير ، فكيف تقف امام كل هذه الخبرات وتسكت عن تفجيرها - هنا تسحب الاسطورة لتدق الجذور ولا تبقى مساحة الخيمة الا لحظة زمن وليست أرضا تنبت فيها جذور الاطفال الذين ولدوا عليها . ] (٧) ولعل مقاله في مناسبة اخرى يوضح تطور مفهومه واستخدامه للاسطورة وتحوله من الاساطير القديمة الى تصوير الواقع بحس اسطوري وعبر علاقات تشكيلية اسطورية .

- [ عندما أمسك الاسطورة لا أمسك اسطورة القديمة ، وانما احاول ان ارى العالم كصورة حية وليس كمفهوم ، فالمزاج ما بين الواقع في اللحظة ومماثلها المتكرر ، المتنوع عبر التاريخ يخلق شيئا قريبا من الشكل الاسطوري ، الكابوس ، وكون الفنان ليس حلالا للمشاكل وانما شاهد وطراح للمشكلة ، هنا يأتي - بعده - المفكر والفيلسوف والسياسي ، حيث ان الفنان هو الخلايا الاولى للمجتمع في استشفاف موت القديم والتلميح بميلاد جديد . ] (٨) .

ولعبت الاسطورة دورا هاما في مرحلة من مراحل تجربة الفنان (نذير نبعة) واخذت اكثر من قيمة معاصرة، وقد تطور استخدامه للاسطورة في مرحلة لاحقة باتجاه البعد الرمزي ، كما كانت له تجربة خطية متميزة في علاقاتها التشكيلية الاسطورية ونستطيع ان نقول بثقة، ( نذير نبعة ) قد انفرد في استشفاف الفلسفة الشعبية عبر صناعته للاسطورة ، ويعتبر معرضه الذي أقامه في مطلع الستينات بدمشق ( اثر تخرجه من كلية الفنون





الياس زيات ... وجوه تدمرية اسطورية



الياس زيات جمعت اللوحة عنده عناصر مختلفة تشكل اسطورة

الجميلة في القاهرة ) من المعارض الفنية والمتنوعة في استخدام مختلف الاساطير استخداما معاصرا وبرؤية شمولية ، ويمكن ان بعض الاعمال التي قدمها في ذلك المعرض على سبيل المثال لا الحصر : - [ صرخة سيزيف - انليل - ساعد التنفيذ - كاهنة مردوخ - الطلسم - محبوب الشمس - العائلة المقدسة - اسرافيل - القنديل كابوس .. الخ ] وقد جمع في هذه الاعمال بين عناصر اسطورية واخرى واقعية معاصرة وجنح الى السريالية والرمزية وبتقنية عالية ، وتكشفت مضامينه في ابعاد فلسفية واجتماعية وسياسية وبتحقيق رمزي اعطاه صفة الاستمرارية والشمولية ، في التعبير عن أزمة الانسان المعاصر في صراعه مع الانسان المضاد في زمن حضارة الالة ، حضارة الاستهلاك .

- [ لدى نذير اليوم اسفار للانسان المعاصر ، ولقد رفض النموذج واهتم بأشخاص يحملون هوية غامضة بها انتساب للجنس البشري من ناحية الشكل الخارجي فقط ، ولكنها تشحن بزخم فكري عال . ] فساعة التنفيذ [ تمرد على الموت الذي اخطأ الجولة الاولى ، انه تمرد لايحمل بطولة الفرسان ، وانما هو الى الرفض الفلسفي اقرب ، ان الحان ( اسرافيل ) لتهدد قلعة الحياة وتمحو بعد حين مجد الانسان . لقد وصل بغي الانسان حداً اضطر معه سيزيف ( لوحة صرخة سيزيف ) الى التمرد ، وحمل الابرياء الصغار صلبانا كبيرة ( لوحة مصلوب ) . ان دمدمة المصير المحتوم قد هدرت كل قيم الحياة . واصبحت بذلك الحضارة الحديثة مجرد طفيان جوانب كافرة قطعت مراني سفن كانت هادئة ، وفي اسفار الانسان المعاصر ايضا حزن نساء عاديات [ لوحة باتيتيك - لوحة انليل - لوحة كاهنة مردوخ ] تحولن الى معبودات من صفائح من نحاس مطروق او تحجرون في لحظة ابتهاج او تطلع لمنفذ ( لوحة في انتظار ... ) الخ (٩) .

ثم تطورت تجربته مع ( الاسطورة ) باتجاه اخر نراه في دراسته وتمثله لها عبر فلسفتها وجمالياتها وصناعاتها في الخيال الشعبي ، وشمل هذا التطور البعد الرمزي الذي اصبح سمة من سمات تجربته في السنوات الاخيرة بحيث اصبحنا نراه في الاشياء المحيطة ( الحلي الشعبية - الورد الدمشقي - الصندوق المطعم بالصدف - مصباح الكاز - الادوات الموسيقية الشعبية « الدف » « الناي » .. الخ ) . وحول هذه الموتيفات الشعبية ووظائفها الجمالية والرمزية قال : [ لهذه الموتيفات دورها التشكيلي - اولا - وهي تلعب دور البقع المضيئة في حوارها مع سطح مظلم وحيانا تكمن وظيفتها في تقديم احساس معين من خلال العلاقة المتبادلة بين هذا « الموتيف » والشكل الانساني . انا اصوغ اللوحة بمجموعة من الاشكال التي يراها المشاهد





فاتح المدرس ... تحولت شخصياته الى اساطير



فاتح المدرس ... الشخص الاسطوري والأرض .

بل وصل الى صياغة عوالم اسطورية رمزية بعناصر واقعية شعبية ، وبذلك اعتبر من اكثر الفنانين العرب ارتباطا بما هو اسطوري ، ولابد هنا من الإشارة الى رسومه حول الثورة الفلسطينية التي جسد من خلالها ماهو بطولي وخارق . أطلق عليه بعض النقاد اسم « الفدائي - الاسطورة » . « نستطيع ان نطلق عليه اسم الفدائي الاسطورة ، فلقد رسم نذير الفدائيين وحين رسمهم ابتكره شكلا اسطوريا لهم ، او رسما يتميز بخطوطه المتينة المتماسكة التي تعكس الصلابة والقوة . وتقدم نموذجا للبطولة والتماسك ، فالإنسان هنا خارق للمألوف ، ونحس بأن الإنسان قد أعطي صفات لانجدها في الواقع . وهكذا انتقل « نذير » من مرحلة رسم لاسطورة مؤثرة للتعبير عن الواقع الى مرحلة رفع الواقع الى مستوى الاسطورة لتأكيد البطولة فيه ، وللدلالة على صفات خارقة تصل حد « المعجزة » وكان الهدف من ذلك ان يعكس لنا الواقع ايضا ، ويقدم وجهة نظره فيه من خلال تجسيد البطولة خطأ ولونا وعالما من التشكيل . لان أسلوب التعبير يخدم خلق « النموذج » ، والترابط بين الفكرة والصياغة يوصلنا الى « المعجز » فنا واسطورة . « (١٢) »

واذا كان « نذير نبعة » في تجربته مع « الاسطورة »

خلال حياته اليومية ولكني اقدمها بروح جديدة وهذه الروح تتضمن جميع الرموز والمضامين التي اكتسبتها هذه الاشكال طوال حياتها في مخيلتي [ (١٠) ] .

وحول علاقته بالاسطورة قال : [ الاسطورة بحد ذاتها تعني الكمال في نمو العمل الفني الذي بدا بحكاية وانتهى باسطورة ، - مثلا - اسطورة اذار يمكن ان تكون حكايتها الواقعية « فتاة جميلة اختفت فجأة من القرية » والخيال الشعبي صب فيها فلسفته عن الحب وعلاقته بالواقع ونسج منها مع الزمن عملا فنيا ، وهذا العمل لم يعد له ارتباطه بالحدث الاساسي وان كان هو المحرض ، في الالياذة والاوديسة نجد حياة الاغريق الواقعية ممزوجة بالالهة والدين بشكل عام ، لقد جذبتني الاسطورة من هذه الزاوية « طريقة صناعة الاسطورة » ، والشئ المهم بالنسبة لي ، ليس الاسطورة بحد ذاتها ، بل الروح الشعبية ، لكن بشكل فني يمكن المتلقي من استشفاف فلسفة الحياة الشعبية ، فالاسطورة هي كما احسستها العمل الفني المتكامل ، الذي صيغ بلفة فنية خالصة دون ان تعترض هذه اللغة الراقية طريق المضمون الى المتلقي . « (١١) » وهكذا لم يعد « نذير » يعيد صياغة اسطورة معينة بما يتلاءم مع المحتوى المعاصر « اسقاط الاسطورة على الواقع » ،



فد انقل من مرحلة ساول اساطير معينة في الواقع الى مرحلة رفع نوافع الى مستوى الاسطورة . لا كسد الطولة . فان تحفة « عبد الرحمن المزين » في تعامله مع ما هو اسطوري تمثل العكس ، حيث بدأ يرفع الواقع الى مستوى الاسطورة وانهى الى تصوير اساطير عربية قديمة محددة ، كيف ؟

في منتصف الستينات من هذا القرن ومع انطلاق الثورة الفلسطينية المسلحة ، قدم « عبد الرحمن » العديد من اللوحات المستوحاة من قصص الطولسة والعداء ، قصور المقاتلين كاتال اسطوريين للتأكيد على الفعل الثوري الطوي وما هو حارق ، وعبر علاقات تشكيكية اسطورية فيها نذر من السرنالية ، ومن المؤكد ان تصويره الواقع بهذه السمات الاسطورية انما يعكس في النتيجة مصموبا واقعيًا « بطولات وتصحيات المقاتلين » . . الم نعل في البداية ان الواقع قد يحمل ما هو اسطوري .

ولم ينف « عبد الرحمن » عند حدود رفع الواقع « الفدائي اساطير الاسطورة » الى مستوى الاسطورة ، بل استخدم ايضا القيم الرمزية التي تفود في النتيجة الى ما هو واقعي ، فهي لوحة « وحدة المقاتلين » على سبل المثال ، صور مجموعة من اعدائين وقد تحولت اعدائهم الى حدود اشجار تصرب في عمق الارض للدلالة على ارتباطهم وشتهم بالارض « فلسطين » . واستخدم الميث الاسطوري كرمز بثوره . وقباده الحث في الغم الرمزية الى استخدام رموز قديمة ، ومن ثم اساطير قديمة لتأكيد الهوية الفلسطينية وحذور العسطيني الحصارية على ارضه ، فلسطين ، فوصل في بحثه الى اساطير الاجداد الكنعانيين امرب ، وعمل على احياء هذه الاساطير وسجلها ودراسة عناصرها دراسة عمية تفصليه وهذا ذكر اسطورة داحون وعاء وعليان وحورون وعليان بعل رابع ودلمونة . وحون هذه الاساطير واستخدمها كاعمال فيه بقول العباس : « فمت بدراسة الاساطير الكنعانية التي دخلت كجمل هام في اعمالي العبه وهي الالهة عناه ، الاله داحون ، الاله طيان ، الاله حورون ، الاله عبيان بعل ، وهذا الاخير هو اله شلب يتمتع بمكانة مرموقة بين جميع الالهة وتشير نصوص اوغاريت الى انه ابن الاله داحون وهو اله محلي قديم في فلسطين ، ومن الحدير بالذكر ان الاله عبيان بعل له ارتباط بالمجمع العسطيني المعاصر فاسم « عبيان » هو من الاسماء العسطينية والسورية المعاصرة . اما الاله بعل فكان اله الحصب ، كان يخصص الارض بيت الررع حسب اعتقاد العسطينيين قديما وقد بقي هذا الاسم « بعل » مرتبطا بالناتات التي ثمر بدون ان يسميها الانسان فيقولون في فلسطين وسوريا ولبنان والاردن هذا الررع



جورج ماهر . رسم اسطورة حطامتي عده مر .



جورج ماهر . . الكيدو من وهي ملصقة حطامته





خزينة علواني ... عالم اسطوري يجمع عناصر متعددة

اخرى صور الواقع بعلاقات اسطورية ، الا ان هذا التنوع في العلاقات والمفاهيم والمصادر تحقق عبس شخصية متميزة بأسلوبها ومحتواها الانساني ، ونستطيع ان نقول بأن العوالم المثالية الروحانية قد أخضعت كل تلك المصادر والعلاقات والعناصر الفنية والتعبيرية القديمة والمعاصرة ، الشعبية والمتحفية الى خصوصيتها اللامادية .

« في بداية تجارب - الياس زيات - الفنية كانت تتردد فكرة وهي تلخص في التعبير عن الشهيد . وكانت هذه الفكرة شديدة التأثير عليه ، فقد رأى في الشهيد ذروة البطولة ، وفي الوقت نفسه فسر « الياس » الشهادة تفسيراً اسطورياً تماماً ، فقد ربطها بالبطولة المتجددة التي تقدمها « الامة » ، فالشاهد حي يموت مرة بعد مرة ، فكأنه عنوان حيوية الامة وتجدها ولا بد من الاستمرار وهذه حقيقة راهنة ، لان الشهيد مطلوب دوماً ، وقد ارتبطت هذه الفكرة بالاساطير القديمة عن فكرة الاحياء والشهادة من اجل مزيد من الحياة ، ولهذا فالشهادة موجودة دوماً مهما اختلفت اسماء الشهداء ، وقد ركز الياس على هذه الفكرة ورسمها في عدة لوحات . ولم يقف عند هذه الحدود . لان هذه كانت البداية ، اذ ان تجربة الياس قد تطورت نحو اسلوب شخصي تمثلت في « اللوحة - الملحمة »



خزينة علواني ... المجنون صياغة اسطورية حديثة

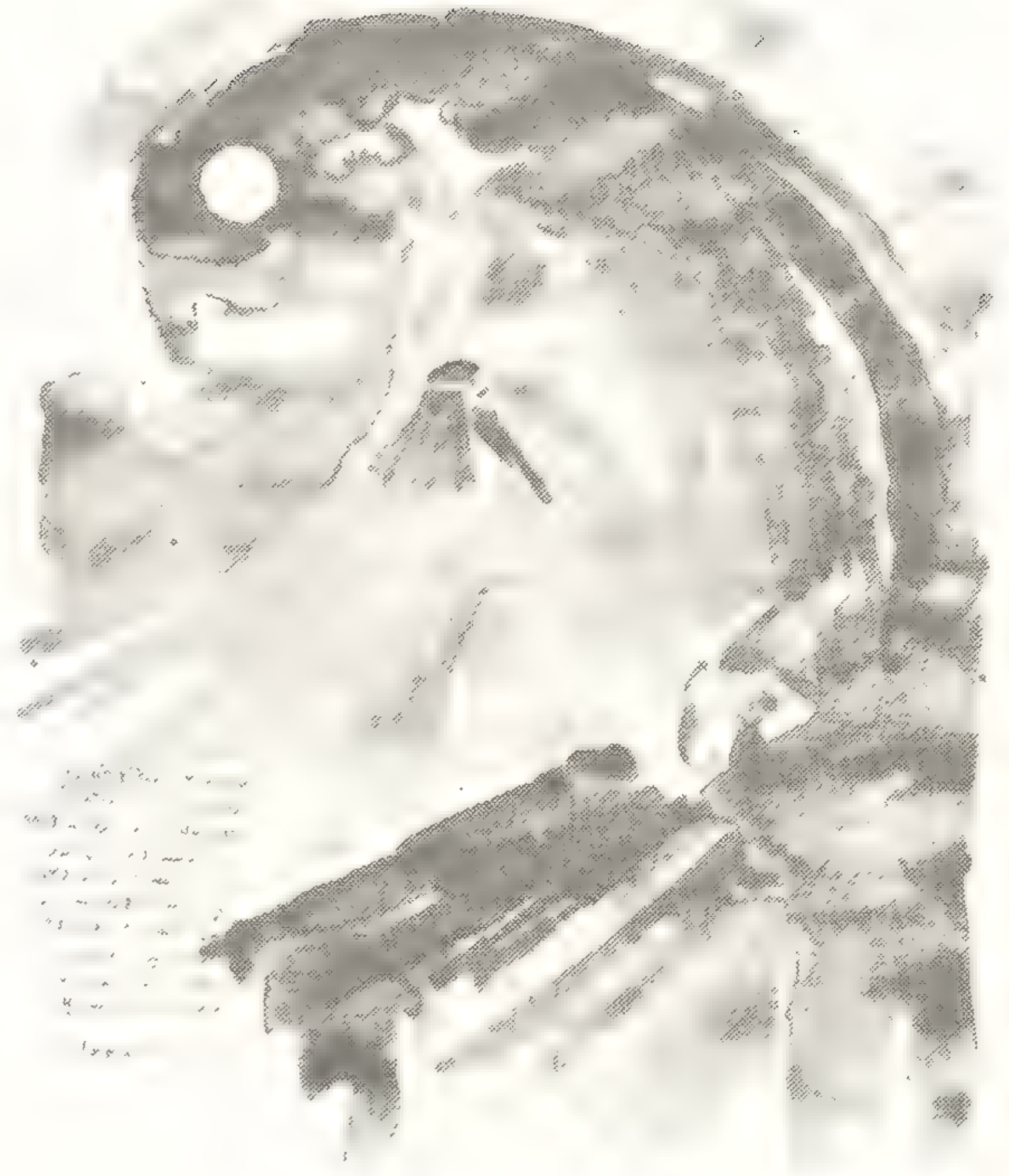
بعل او هذا الزيتون او التين بعل .. وقد تناولت هذه الاساطير في أعمال فنية الهدف منها تبيان هويتنا التاريخية . « (١٢)

الا ان « عبد الرحمن المزين » حين انتقل من العلاقات الاسطورية السريالية في هذه الاساطير ، فقد صور « عناة » مثلاً بصيغة في منتهى الواقعية مع التأكيد على القيم التسجيلية في الزي والادوات الشعبية القديمة التي كان يستخدمها الاجداد الكنعانيين في حياتهم اليومية « ادوات الزراعة - الازياء - ادوات الموسيقى . الخ » وهذه المسألة ، تصوير الاسطورة بأسلوب تسجيلي واقعي تنسحب على بقية اعماله « داجون - بعل - اربع - عليان دلونة .. الخ » وهذا يعني ان « عبد الرحمن » لا يريد ان يسقط الاسطورة القديمة على الواقع المعاصر .. لكنه يريد بالتحديد تسجيل الاسطورة تسجيلاً واقعياً ، وهكذا يختلف عن غيره من الفنانين الذين استخدموا الاسطورة في أعمالهم الفنية . وتحققت الاسطورة في تجربة الفنان الياس زيات بصيغة متميزة كعلاقات روحانية واشكال تعبيرية عفوية ، كما تنوعت المصادر التراثية والاسطورية التي استلهم منها جمالياتها للتعبير عن واقع معاصر ، فقد استخدم الاسطورة الشعبية واعاد صياغة بعض القصص والحكايا والاساطير الدينية وافاد من الايقونة .. وفي أعمال



البسيط ، المقهور في كل مكان من هذا العالم .. ويمكن ان نذكر لوحة « قيامة الانسان المعاصر » كمثال على هذا التوجه .. ففي هذه اللوحة يعمل على تجريد الانسان الذي ظهر كعملاق اسطوري من ثوبه المجلي وهو يحمل غصن الزيتون وتحيط به عشرات العناصر المعمارية والنباتية والحيوانية والزخرفية . التي تعطيه ليس هوية محلية ، بل هوية شعبية .. انه الانسان الشعبي في شتى انحاء العالم .. وقد صورته في حركة تنم عن انطلاقته وتحرر وخلاصة ، قيامته .. لكن مرة اخرى نجد انبعاث هذا الانسان الرمز . وقد تحقق بمحتوى مثالي روحاني .

وتكشفت الاساطير وبالتحديد الاساطير الاشورية وجمالياتها الفنية التي تمثلت في النحت الاشوري في تجربة الفنان فاتح المدرس الذي تناول في البدايات جماليات الاثر الفني النحتي لتلك الاساطير وطرحه مؤكداً على خصوصيته التشكيلية وتبدلاتها اثناء الانجاز وبحث في الاساطير الشعبية وعمل على صياغتها من جديد في محاولة لاسقاطها على الواقع المعاصر واستخدم العديد من الرموز والاشكال الاسطورية التي تشير الى العناصر الانسانية في صراعها مع الطبيعة وقوى الشر .. كما اتجه في بعض اعماله الى القصص الديني مستلهما مختلف الاحداث للتعبير عن الواقع .. واذا حاولنا استشفاف الحالات الانسانية التي يعالجها في تجربته مع « الاسطورة » فسنتقف على صراع بين الخير والشر ، المأساة والفرح ، الحياة والموت ، وهكذا نصل الى الشيء وتقويضه ، رغم الحضور الدائم للمأساة التي اخذت اشكالا مختلفة واستعارات قديمة متنوعة ، ويمكن ان نذكر بعض لوحاته التي تصور ماهو مأساوي وله استمرارية في حياتنا المعاصرة وعلى سبيل المثال : « المسيح يحمل صليبه - وجه المسيح - قبلة يهوذا - التلة التي صلب عليها المسيح - درب الجلجلة - سومر - المسيح مر من هنا - آكاد - الوحش - عندما ينزل القمر الاخضر - التيس وحيد القرن - عودة الشهداء ام جبل الزيتون سافو - الملاك - العيد لوحده .. » الا ان هذه الاعمال وغيرها اخذت من النحت الاشوري خصائصه الجمالية وملامحه الجغرافية وحين اثرت هذه المسألة مع « فاتح » اجاب بشيء من الانفعال : « الفن الاشوري او غيره ، كلداني ، سومري ، من فنون ما بين النهرين من التراث العظيم للشعب العربي تأثرت به في مطلع حياتي كما تأثر به معلمون كبار ، لكن لو تسنى الدارس ما امعان النظر في اعمالهم لراى انهم اخذوا من الحياة الحية وليس من التراث الميت . ويمكن ان اقرر لك ايها الاخ خليل ان تراث الرافدين لا يزال حيا وانه معين عظيم ، عظم نهر الفرات ، فالانسان المعاصر هو وريث الاجيال السابقة ، ولكن



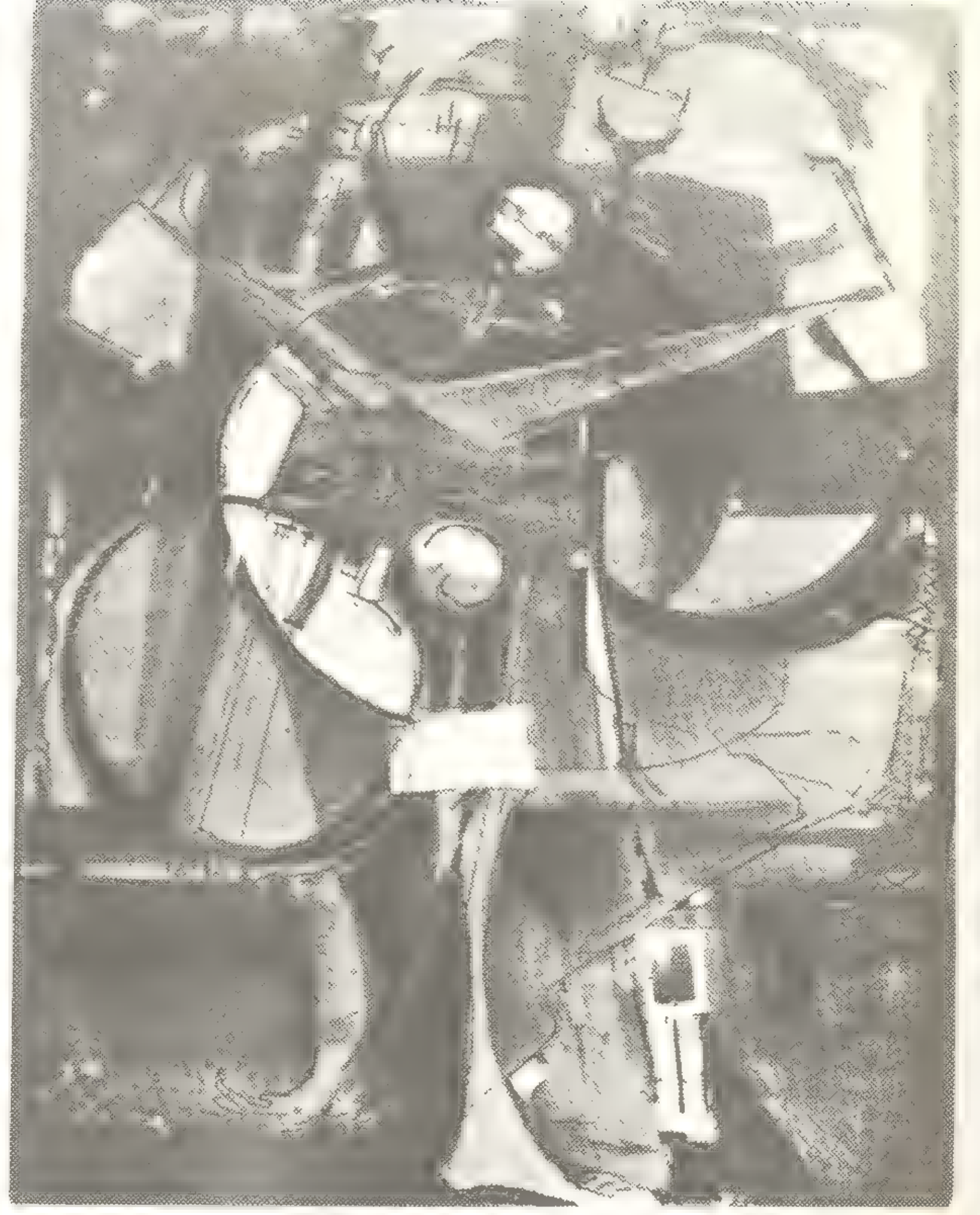
وليد عزت ... رسم ملهمة جديداً مشن .

والملمحة اسطورة او مجموعة من الاساطير والقصص المتشابهة . بعضها حادث وبعضها خيالي . بعضها قديم واخر حديث ، فلا تميز بين الحقيقي والخيالي ، ولهذا تجاوزت لوحته التجارب القديمة ، وتمكن من اعطاء عالم غريب فيه من الحقائق والاساطير ما يجعله اسطوريا ، وفيه النكهة الشعبية ، وهو في النهاية يهدف الى اعطاء حقيقة راهنة في الواقع ترمز اليها هذه القصص والاساطير فهناك بطولة وشهادة وفداء وتشابك بين الاحداث ، بحيث لا يمكننا ان نصنع حدودا دقيقة لما اشتملت عليه اللوحة . ففي لوحة استوحى فيها اسطورة شعبية يعمد فيها الناس الى وضع حجر كريم على الايقونة كنوع من « النذور » تهدف الى خلاص الانسان ، وهنا يأخذ « الياس » القصة ويرسم القدس ويضع عليها بعض الاحجار الكريمة مستفيدا من القصة الشعبية ، وتتجلى فيها توظيف للحادثة لتخدم فكرة معاصرة وأمان موجودة . « (١٤) ونحن نضيف : ان هذا التوظيف قد اخذ محتوى مثاليا في رؤية الواقع . وأنجز بوشائج تعبيرية شاعرية فيها الكثير من العفوية التي تميز بها « الياس » عبر تجربة طويلة تعود الى مطلع الستينات ، ورغم استمراريته في تناول الاساطير الشعبية والدينية والتأكيد على المحلية ، فقد اتجه في اعماله الاخيرة ليخاطب الانسان - عامة - وليعالج قضايا انسانية شمولية تخص الانسان الطيب ،



العلاقة ، استمراريتها في الزمان واتساعها في المكان ..  
ففي لوحة « عرس اسطوري » تخرج اسماء اشور  
من الماء وينفخ العملاق البوق خارجا من الماء تنتظره  
العروس .. ويبرز في وسط السماء قرص الشمس  
المجنح وقد اخذ شكل وجه انساني اسطوري .. تماما  
كما في شجرة الحياة التي صورها الآشوريون وفي  
اعلاها قرص الشمس المجنح الذي يبرز من داخله  
« آشور » ، وفي لوحة « حب جدلي » تبرز النساء  
بأشكالها الاسطورية العملاقة كآلة تأخذ بيد « طفل »  
يشير الى استمرارية الحياة .. « حب جدلي » بهذا  
المعنى ليست بمعزل عن مفاهيم الموت والحياة والولادة  
.. وفي لوحة « نيسان » نرجع الى اسطورة « ديونيس » ،  
الى الاحتفالات التي كانت تقام في ذكرى انبعائه ، ولادته  
من جديد .. الاله الموسمي الذي انتقل الى حضارات  
اخرى ، تماما كما انتقلت الآلهة « اعشتار » ، آلهة  
الحب السامية ، الرئيسية في « بابل » الى البحر  
الابيض المتوسط . واصبحت تعرف عند اليونانيين  
باسم « افروديت » . وقد اخذ « جورج ماهر » من  
« ديونيس » مشهد الاحتفالات تقام مع انبعائه من جديد  
مع اطلالة الربيع وانبثاق العشب الاخضر من الارض ..  
تستمر ثلاثة ايام .. ابتهاجا بعودة « ديونيس » .  
وفي اعمال اخرى لجورج ماهر حول « جلجامش »  
الذي فشل في الخلود المادي ... يقدم الفنان اكثر  
من حالة صراع واخيرا يصور البطولة ويربطها بالاحداث  
المعاصرة .. كما في اعماله الاسطورية المسنوحة من  
« بيروت » في زمن الحصار والصمود ..

واخذت اسطور « جلجامش » جانبا كبيرا في تجربة  
الفنان ولید عزت الذي اتجه الى الاساطير في اعماله  
الاخيرة .. وقام بدراستها كفكر وفلسفة وحياة وعمل  
على تسجيلها في بعض اللوحات ، وعبر تقنية اللون  
المائي التي تميز بها ، وفي أواخر حياته كرس مجموعة  
من الاعمال لصياغة ملحمة جلجامش الفني الذي  
استعاره من الفن الاشوري « النحت » ، كما استخدم  
الكتابات التي توضح محتوى كل مشهد من مشاهد  
الملحمة ، وقد تميزت هذه التجربة بأسطورية المحتوى ،  
ورقة وشاعرية العلاقات التشكيلية اللونية والخطية  
وهكذا نجد أننا امام تجارب تتفق مع بعضها من حيث  
استخدام الاسطورة وتباين في اساليب التعبير ،  
وتتنوع في المضامين والعلاقات التعبيرية والجمالية  
والاهداف المنشودة من هذا الاستخدام مما يعني البحث  
الفني في تراثنا الاسطوري ، فكثيرون الذين استخدموا  
الاساطير وخاصة « جلجامش » كموضوع فني ، ويمكن  
أن نذكر الفنان ضياء العزاوي الذي اعاد صياغة  
الاسطورة بلغة « الخط » الرسم مستخدما الى جانب  
الشخصيات الاسطورية ، الكتابات العربية ، ليس  
للاشارة الى محتواها ، بل للدلالة على هويتها العربية .



علي سليم الخالد ... صياغة جديدة اسطورية .. لعناصر مختلفة

هذا لا يعني ان تحمل الماضي وتضعه في اللوحة ، كما  
نضع التابوت الحجري في المتحف ، ان وجه الفلاحات  
في الفن الرافدي ما يزال موجودا والخيوط المستقيمة  
الموجودة في النحت الاشوري ، مازلنا نجدها في قامة  
البدويات على شواطئ الفرات ، وانني اعتز بعلاقتي  
بالفن الاشوري لان هذا الفن هو فن عربي . « (١٥) »  
واخيرا اصبح الفنان يصوغ الواقع صياغة اسطورية  
نراها بشكل خاص في اعماله التي تمثل التحام الانسان  
محور تجربته الاخيرة .

واخذت الاسطورة اهمية خاصة في تجربة الفنان  
جورج ماهر الذي بدأ واقعا ثم تعبيرا واخيرا استخدم  
الاسطورة بعلاقاتها غير المألوفة مع المحافظة على اسلوبه  
التعبيري ، وقد تناول اساطير « الحب - الموت -  
الخلود - البعث - البطولة - الولادة - الحياة والموت  
.. الخ » في كثير من لوحاته مع التأكيد على العاري مثل  
« لوحة عرس اسطوري - السابحات - نيسان - حب  
جدلي - تسلط جلجامش - عودة جلجامش - .. »  
واكد في هذه التجربة على استمرارية بعض المشكلات  
والقضايا الانسانية ، استمرارية الصراع بين الخير  
والشر ، استمرارية الحب والحزن والفرح والموت  
والحياة .. واعطى لهذه الحالات علاقة جدلية « صراع  
جدلي » مستخدما « العاري » للدلالة على شمولية





عبد المحي مسلم : .... أحد الفنانين المهامين الذين  
تحبوا الى الاسطورة .

منصور - .. وغيرهم « فحين أراد « توفيق عبد  
العال « التعبير عن الثورة الفلسطينية وبطولات  
الفدائيين ، صور الانسان الاسطوري المخلص الذي يقف  
كمارد محققا ما هو خارق كفعل ثوري ، وقد نرى  
في هذه الصور المبالغة الا ان العنصر الانساني  
« الفدائي » لا يشير الى شخص محدد ، وانما يرمز الى  
مجموعة ، الى ثورة ، وفي ذلك دلالة واقعية للفعل  
الاسطوري الذي ترجمه كإنجاز فني بلغة العلاقات  
الاسطورية التشكيلية والعوالم السريالية ، وتنسحب  
هذه المسألة على بقية عناصره في العمل الفني ، كالحصان  
والمرأة ، فهو تارة يرمز بالفدائي الى الثورة ، وتارة  
أخرى يرمز بالحصان أو المرأة ، تماما كما في تجربة  
الفنان خزيمة علواني الذي تناول الواقع برؤية  
اسطورية ، وقد تطورت تجربته من تصوير المقاتل  
والحصان الى دمج المقاتل بالحصان والمرأة .. صياغة  
سريالية لعناصر واقعية ، علاقات اسطورية تشكيلية  
لمحتوى بطولي واقعي .

وقام باسقاطها على الواقع بأسلوب تعبري في محتواه،  
أسطوري في علاقاته التشكيلية ، وكفهر من الفنانين  
الذين استخدموا هذه الاسطورة ، افاد من انجازاتها  
في النحت الاشوري من حيث صياغة العناصر الاسطورية  
صياغة جمالية تراثية . ويمكن ان نتحدث عن مجموعة  
من الاعمال للفنان حسين بيكار الذي توزعت تجربته  
على جماليات واساطير متنوعة المصادر « آشورية -  
فرعونية - يونانية » ، تاريخية ، وشعبية معاصرة ،  
وهذا التنوع في الجماليات واساليب التعبير ينسحب  
ايضا على المضامين والمواقف .. فتارة يرفع الواقع  
الشعبي او الاحداث المصرية الى مستوى الاسطورة،  
وتارة يسقط الاسطورة القديمة على الواقع ، وفي بعض  
الحالات يعمل على تسجيل الاسطورة تسجيلا  
فوتوغرافيا ، نرى ذلك في اعماله المستوحاة من  
الاساطير الاشورية - ففي هذه الاعمال يقوم بدراسة  
عناصر الاسطورة « الانسان - الازياء - الادوات  
المستخدمة في الحياة اليومية دراسة واقعية تسجيلية،  
ينصوّر بمنتهى الدقة ، الازياء الشعبية الاشورية  
والجرار والادوات المستخدمة في القتال ، الدروع  
والسهام والسيوف ... الخ واذا اقتربنا من الوجوه  
الملتحية نحس انها مقطوفة بأمانة من متاحف النحت  
الآشوري . واذا انتقلنا الى اعماله المستوحاة من  
الاساطير الشعبية المصرية نجد اننا امام صيغة أخرى  
ومضمون جديد ، فهو لا يريد من هذه الاعمال احياء  
وتسجيل ونقل الاسطورة كما في اعماله حول الاساطير  
الاشورية ، بل يريد المضمون المعاصر بأسلوب لها يحمل  
في جوانبه التشكيلية جغرافية البيئة وملامح الانسان  
الشعبي المصري « مجموعة لوحات مستوحاة من  
الاساطير والحكايا الشعبية المصرية » ورغم ابتعاده عن  
الصيغ الواقعية التسجيلية في هذه الاعمال وتأكيده  
على اسلوب ذاتي فيه ماهو تجريدي وتعبري وسريالي  
ورمزي .. فقد حافظ على الملامح الفولكلورية في  
تصويره الشخصيات الشعبية المصرية مستخدما الزى  
الشعبي « زي المرأة وزى الرجل » .

واذا بحثنا في الجانب الآخر من « الاسطورة » ،  
تمجيد البطولة وتصوير الفعل الثوري المعاصر بعلاقات  
تشكيلية اسطورية ، أي الوصول بالواقع عبر المعالجة  
الفنية الى مستوى الاسطورة كفعل « محتوى » وعلاقة  
« شكل » يمكن ان نذكر العديد من التجارب الفنية  
« حامد عويس في تجربته الاخيرة - عبد المعطي ابو  
زيد - خزيمة علواني في مرحلته الاولى » موضوعاته  
حول الثورة الفلسطينية « - توفيق عبد العال - شفيق  
رضوان - عبد الهادي الجزار - محمد ناجي - سليمان



ومن التجارب المتميزة في استخداماتها العلاقات الاسطورية في تصوير الواقع بأحداثه وقضاياها نذكر تجربة الفنان عبد المعطي ابو زيد الذي قدم لنا مختلف المضامين الواقعية في تكويناته الاسطورية . كيف ؟ في لوحة تحت عنوان « الجذور » صور «الفدائي» وبندقيته وقد تحولت أطرافه السفلية الى جذور شجرة ودمج هذا الشكل اللاواقعي بالخلفية التي تمثل العمارة العربية الفلسطينية ، وهذه العلاقة غير المألوفة ، الخيالية ، كشكل والتي تفصح عما هو اسطوري تقود الملتقي عن طريق غير مباشر الى محتوى واقعي . لقد أراد أن يعكس لنا صلابة المقاتل واتشبهته بالارض التي يدافع عنها ، من جهة ، وجذوره التي تضرب في عمقها من جهة أخرى ، فالارض والمنزل والشجرة والمقاتل شيء واحد ، والشكل الكلي يأخذ في النتيجة سمة الارتباط العميق ، الجذور بالارض . . . وهكذا تمثل العلاقة الاسطورية الشكلية المعادل الموضوعي في الواقع .

« وحين كان الوعي البدائي يمنح ثمرات خيال صفات الالهية ، ويحدد بوسائل الفن صور الاساطير . فقد كان يبقى في اطار ما هو موجود على الارض » وان نظرة متأنية الى ماوراء الاساطير تقود الى مفاهيم واقعية بنيت من جديد وتكونت كجمالية تكويننا اسطوريا فنيا . وعودة الى ملاحم البطولة العربية المعاصرة ، الاساطير التي صنعها المقاتلون في السادس من تشرين العام ١٩٧٣ ، تكشف مدى انعكاس تلك الملاحم في الفن العربي المعاصر والذي أخذ اشكالا متنوعة ، واقعية ، تعبيرية ، رمزية ، سريالية ، واذا اردنا ان نقف عند تجربة رائدة ومتميزة في تعبيرها عن المقاتل العربي في تشرين نذكر أعمال الفنان الكبير حامد عويس ، الذي أمضى أكثر من ثلاثين بصور العمال والفلاحين ويمجد العمل والبطولة وتكشف أعماله حول العمال عما هو اسطوري ، الا ان التطور البارز في تعبيره الاسطوري تكشف في أعماله حول حرب تشرين ،

على أرض سيناء ، أرض مصر العربية . وهكذا لا نصل فقط الى حقيقة الجذور الواقعية للاسطورة . . بل نجد في كثير من الحالات ان ما هو اسطوري قد يكون أكثر واقعية من الواقع ، وملاحم « بيروت » في زمن الصمود والحصار لن تكون آخر اساطيرنا العربية . . . لكن من الذي ينفذ الى الجوهر ، جوهر الاسطورة ؟ معادلها الموضوعي ، نسفها الواقعي ، جذرها الحي ؟ هنا يبرز دور الفن ، الذاكرة الابداعية للشعوب ، اللغة التي تترجم انفعالات الناس ، معاناتهم ، آمالهم ، آلامهم ، طموحاتهم . . وقد كانت بيروت الصمود في زمن الحصار موضوعا « اسطوريا » « واقعيا » لكثير من التجارب الفنية ، لعل ابرزها ما قدمه النحات الشعبي عبد الحي مسلم الذي صاغ بتقنيته الخاصة ، عجيبته النحتية المتميزة ، حرارة انفعالاته ، حسه بالواقع الذي عاشه فنانا ومناضلا ، مجموعة من أعمال النحت البارز التي استعارت من الاسطورة ، علاقاتها الانسانية ، فعل ابطالها ، امن الواقع حرارته ، نبضه ، رعشه ، توهجه ، ملاحمه التي تكشف في صور المقاتلين المدافعين عن الحياة . . وتعتبر جداريته الكبيرة « ملحمة بيروت » من أبرز الأعمال التي خلدت تلك الملحمة والتي ستظل ماثلة في الذاكرة ، ذاكرة الشعب .

والتجارب الفنية الآتية الذكر والتي تناولناها كأثلة متنوعة على استخدام الاسطورة او رفع الواقع الى مستوى الاسطورة ، رغم تباين مستوياتها الابداعية وتمثيلها لمختلف الاجيال والمراحل الفنية تؤكد حقيقة الدور المتميز الذي لعبته « الاسطورة » في حركتنا الفنية العربية على اختلاف اساليبها واتجاهاتها وجمالياتها ، وستبقى الاسطورة ذلك التجسيد الحي ، الابداعي ، المستمر مع استمرارية الحياة .

### هوامش :

- (١) و (٢) حرية الفنان لحسن سليمان
- (٣) و (٤) و (١٢) و (١٤) الاسطورة في خدمة الادب والفن « الموقف الادبي العدد ٣ تاريخ ١٩٧٣ - طارق الشريف » .
- (٥) و (٦) من حوار مع بيكاسو « دراسات في الفن - لرمسيس يونان » .
- (٧) و (٨) من حوار مع الفنان مصطفى الحلاج « مجلة الطلائع » .
- (٩) مقدمة دليل المعرض الاول للفنان نذير نبعة .
- (١٠) و (١١) من حوار مع الفنان نذير نبعة « ملحق الثورة الثقافي ٢٢-٧-١٩٧٦ » .
- (١٢) حوار مع الفنان عبد الرحمن المزين « مجلة الطلائع ٢٦-٩-١٩٧٨ » .
- (١٥) من حوار مع الفنان فاتح المدرس « مجلة فنون - ٢٠-٨-١٩٧٩ » .



## الشاعرية

في

## الفن التشكيلي في سوريّة

اعداد: الحياة التشكيلية .

التي أعطيت للوحات حتى تصبح شعرا ، ولا نريد أن نتدخل في تفاصيل الآراء المختلفة عن ( الشعر ) و ( النثر ) ، لكن لا بد لنا من أن نوضح أن الشاعرية حالة من حالات التعبير الفني ، تحمل الكلمة فيها ، أو اللون أو الخط ، أكثر من الدلالة البسيطة التي تنقل الافكار ، وذلك عن طريق عملية شحن معينة لتصبح شاعرية ، وحتى تختلف عن الاصل التسجيلي ، أو الصياغة الادبية التقليدية .

ولهذا فالكلمة أو اللون أو الخط ، تصبح شاعرية اذا كانت موحية وموسقة ، وتحمل من الدلالات ما لا يتفق مع المفهوم التسجيلي ، وهذا يتبع الفنان أو الشاعر ، اذ انهما يضيفان لادوات تعبيرهما شيئا يجعلها شاعرية ، ويضع المشاهد امام حالة جديدة من التعبير ، مستقلة عن دور الكلمة والخط واللون كأدوات نقل دلالات معينة الى المشاهد ، وهكذا يعيد الشاعر والفنان خلق لوحته أو قصيدته عن طريق صيغة معينة أكثر عمقا من المؤلف ، أو المعنى الرائج ، وعن طريق خلق عوالم جديدة ، أكثر إحياءا من الصياغة التقليدية ؟ ! .

وقد لجأ فنانونا التشكيليون الى التعبير بشاعرية عن كثير من الموضوعات ، فكيف قدموا الشاعرية لنا ؟!

يحلو لبعض نقاد الفن استعارة بعض التعابير النقدية من الادب للتعبير عن بعض المفاهيم الفنية ، في اللوحات وذلك حين لا يجدون في جعبتهم النقدية ، ما يلائم الحالة التي يصفونها ، وهكذا تدخل في قاموس ( النقد الفني ) بعض كلمات جديدة ، لا تلبث أن تتفاعل مع الكلمات النقدية وتعيش حياتها الجديدة ، وتقدم رؤية مختلفة عن أصلها ، حين تندمج ضمن عالمها الجديد .

ولا تقتصر الاستعارة على النقد وحدهم ، بل قد يلجأ الفنانون الى التعبير عن حالات ومواضيع أدبية ، أكثر مما هي فنية ، ويلجأون الى بعض المفاهيم الادبية ، وهكذا تتفاعل هذه الموضوعات مع الفن التشكيلي ، وتتطور معه ، لتقدم لنا حالة جديدة من الصياغة للوحة ، حين تندمج في عالمها الجديد .

ولعل من أهم الكلمات النقدية التي استخدمها النقاد ، وعبر عنها الفنانون هي كلمة ( شاعرية ) التي انتقلت من قاموس النقد الادبي الى النقد الفني ، وعبر عنها الفنانون التشكيليون ، كما عبر عنها الشعراء ؟ !

لكن هل ظلت هذه الكلمة محافظة على معناها الاصيلي في اللوحة ، أم أن الفنان والناقد الفني قد أوجدا لها مفهوما جديدا تشكليا ، مختلفا عن الفهوم الادبي الاول ؟ ! .

وفي الحقيقة اية كلمة ( شعر ) قد عبرت عن أحد الاجناس الادبية المميزة عن ( النثر ) ، واختلفت التعاريف في تحديد الفروق ، لكن من الواضح أن الشعر هو الكلام الموسق ، على اختلاف صيغ الموسيقى





صياغة شاعرية مأونة ... لوحة للفنانة شادية إبراهيم



منظر ... للفنان وليد عزت ... لوحة شاعرية مأسية

### الرواد ... والشاعرية

ونحن قادرون على اكتشاف الشاعرية في تجارب الرواد ، وذلك عبر طريقين اثنين ، أولهما ( الموضوع ) ، إذ رسم بعض الفنانين بعض الموضوعات الشاعرية ، كالطبيعة مثلا ، وأعطوها كل الأهمية ، وإن الكثير من أعمال ( ميشيل كرشه ) الأولى حملت هذا المفهوم للشاعرية ، أن نرسم طبيعة جميلة ، ويفرض الموضوع الشاعري نفسه علينا ، وهذا ما نراه بوضوح في لوحته الشهيرة عن ( سيدنايا ) ، فقد رسم القرية تحيط بها هالة من الضباب ، وأوحى المشهد الشاعري له أن يكون شاعريا ، فلم يتخل عن دوره التسجيلي ، بل استعان باللون ليساعده على التعبير عن الموضوع وأعطاه الأحياء الشاعري للمشهد ، واللون بطبيعته أكثر قدرة على الأحياء الشاعري من الخطوط ، وهو لهذا السبب يحمل قدرة على الأحياء ، وعلى عدم المطابقة مع الاصل ، وهكذا أخذت الشاعرية شكل صياغة لونية لمشهد شاعري .

ولكن هذا المفهوم التسجيلي ، قد تطور بعد ذلك ، حين اتجه الفنانون الى اللون للتعبير ، أكثر من الموضوع ، وقدموا عبر اللون الصيغة الشاعرية ،



منظر للفنان نصير شوري ... لوحة شاعرية .

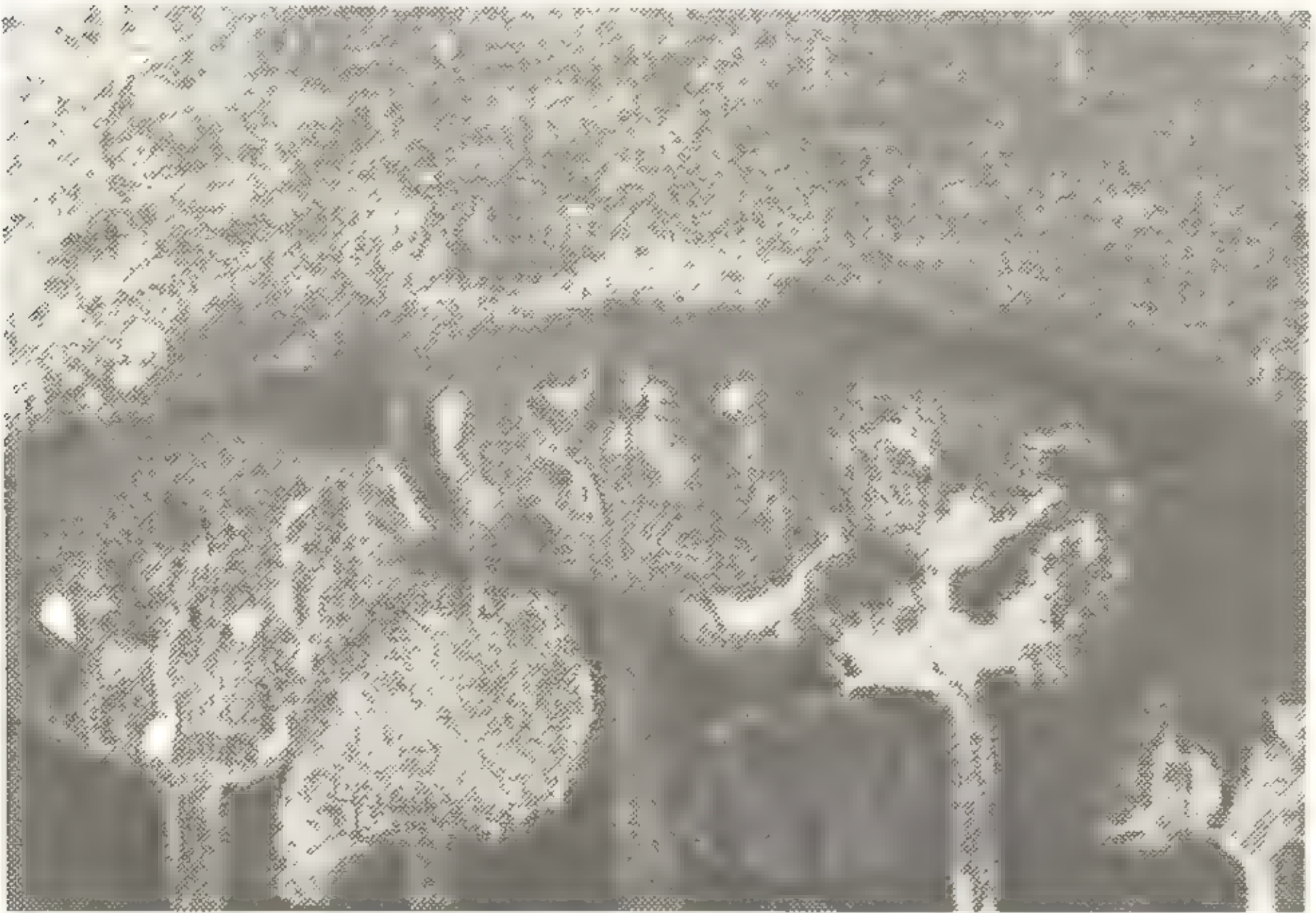




مشهد شاعري ... هو منظر للفنان نعيم اسماعيل



نشأت زعبي ... لوحة قومية صاغها بشاعرية



نذير اسماعيل ... منظر طبيعي شاعري .

ونراها في أعمال ( نصير شوري ) الاولى ، كلوحته عن ( معلولا ) او ( وادي بردى ) ... وذلك لان ( نصير شوري ) قد جعل الشاعرية علاقة لونية محضة ، يعطيها لكل منظر يرسمه او موضوع مهما كان هذا الموضوع ، وهو قادر عن طريق معالجة اللون بصيغة جديدة ، وعلى التعبير عن الشاعرية ، وخصوصا ان اللون يمكن ان يتناغم مع بعضه ، ويمكن ان يتدرج على سلم الالوان ، وهكذا يمكن ان نحصل على الشاعرية عن طريق لون واحد يسيطر على اللوحة ويتدرج من اضاءه لآخرى ، ليوحى بالحركة ، والموسيقى التي تعطينا سلما للاصوات ، ويقدمه الفنان التشكيلي لنا عبر سلم درجات الاضاءة ، التي تجعل المشاهد يحس بتناغم في المشهد المرسوم اذا احسن الفنان اختيار درجات الضوء ووزع مشهده على اساسها ، واغنى المشهد بالدرجات المختلفة اللامتناهية في عددها ، وما توحى له به .

وهو قادر على الايحاء بالشاعرية عبر الالوان المختلفة ، اذا تمكن من خلق تناغم معين في الحركة ضمن اللوحة ، وذلك اعتمادا على عملية وضع الالوان بحيث توحى للمشاهد بالتناغم عن طريق تسلسلها وفق سلم الالوان ، واذا ساعدته الطبيعة على ذلك عن طريق اكتشاف المشهد الملائم .

نحن هنا امام الصياغة الشاعرية التقليدية التي ترتبط بالرواد، والتي قدمت لنا جانبا ذاتيا ، يضاف الى الموضوع الشاعري ، وهذا الجانب الذاتي لعب دورا كبيرا حين توصل الفنان الى اضاء الشاعرية على كل موضوع عن طريق العلاقات اللونية المتناغمة التي يقدمها الفنان في اسلوب تعبيره .

### الشاعرية ... والحدائث

وحين تطورت الصياغات الفنية التقليدية مع الجيل الثاني من الفنانين ، وقدمت لنا الاساليب الحديثة في التعبير التي ارتبطت بالحدائث الفنية ، وبدأت تختلف مصادر الفنانين ، وبحوثهم التشكيلية ، تطورت الشاعرية كثيرا عما كانت عليه في البداية تحت تأثير توسع الاساليب الفنية وتطورها ، وتبدل المفاهيم السائدة .

وقد ارتبط هذا بشكل رئيسي بمفاهيم حديثة للشاعرية عرفها الفن العالمي وتأثر فنانونا بها ، ولسوف نعطي فكرة عن هذه المفاهيم الجديدة ، ولعل أهمها ما قدمه لنا الفنانون التشكيليون في الخمسينيات .

حين عرض الفنان ( عبد القادر ارناووط ) تجاربه الفنية الجديدة ، التي تأثر فيها بالفنان ( بول كليه ) ، كانت تلك هي البداية الاولى لمفهوم جديد للشاعرية ،





أسعد حاري ... شاعرية اللون المناغم .



خليل عكاري ... مملو .. شاعرية الموضوع

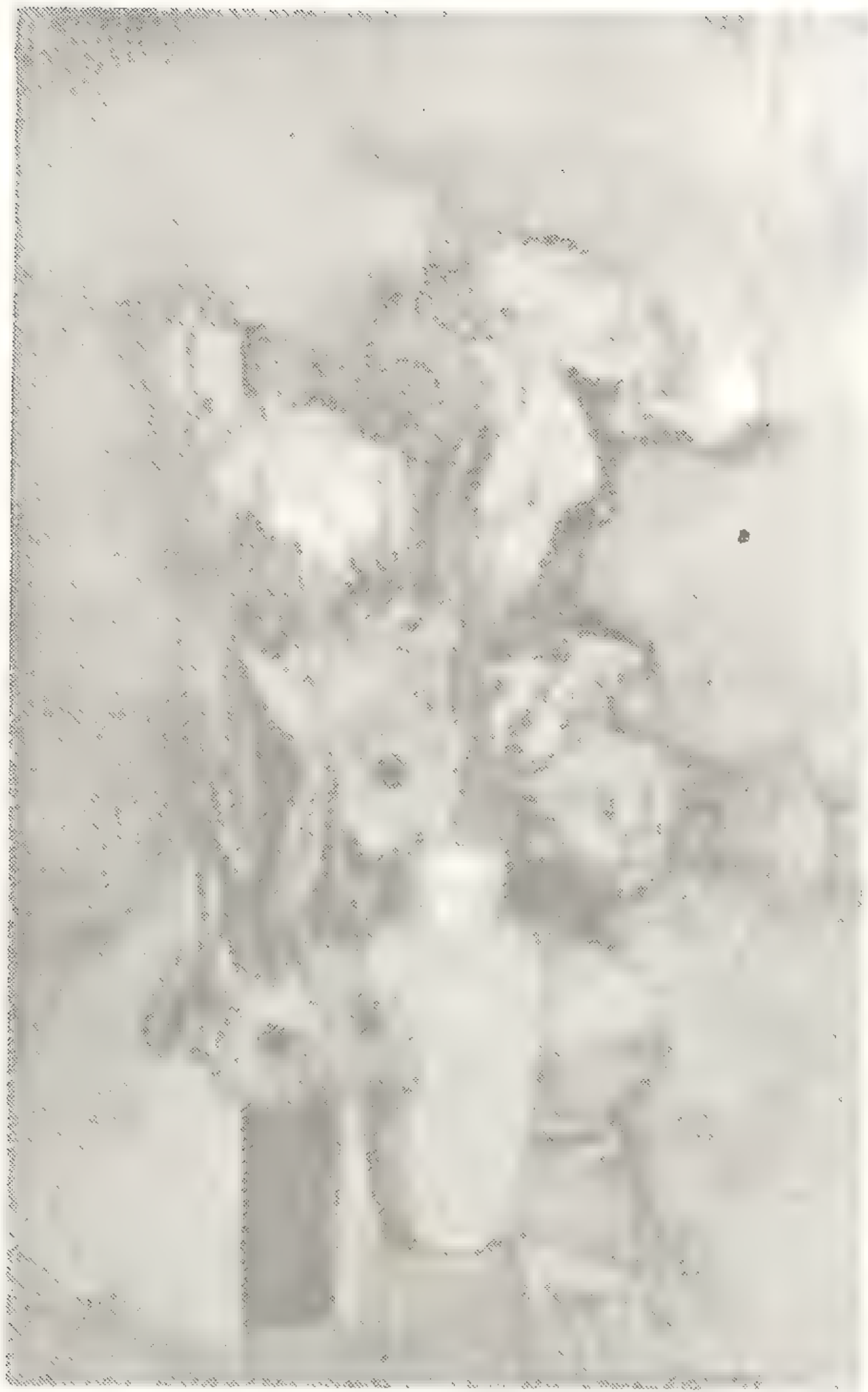


عبد القادر ارناووط ... استخدام العناصر الزخرفية بشاعرية

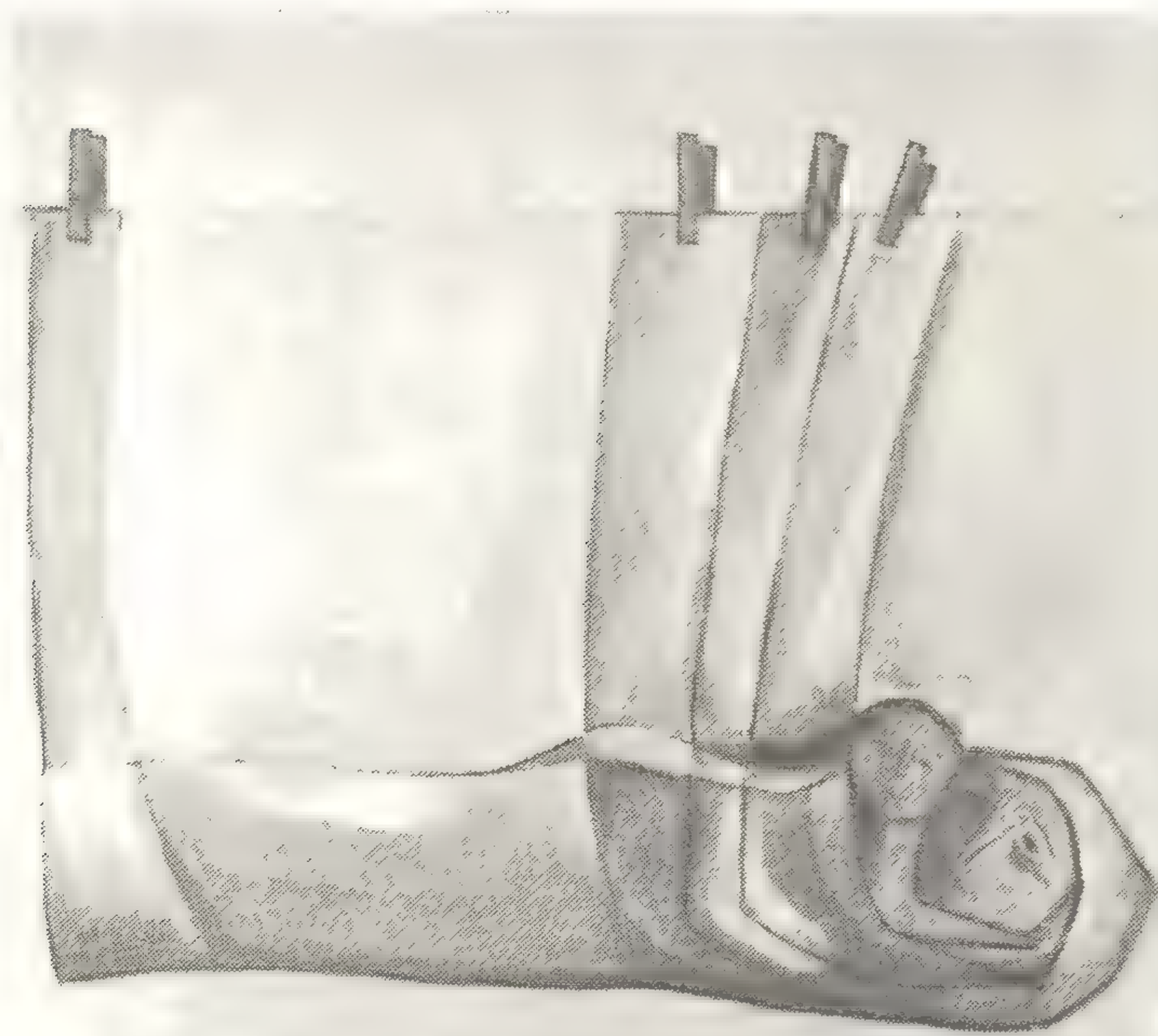
ان يكون التعبير الفني بالرموز البسيطة ، المنتزعة من الواقع ، والتي حملت الايحاءات الشاعرية ، وان في بساطتها وعلاقتها مع بعضها ما هو شاعري ، فالشاعرية هي حالة من التنظيم للاشكال على مساحة اللوحة، وتحميل اي شكل للايحاء ليقدم الشاعرية ... وهنا دخل الفن التشكيلي في مرحلة جديدة من الفهم للشاعرية على انها صياغة فنية محضة ، مستقلة عن المفاهيم الشاعرية للموضوع وعن العلاقات اللونية ، فهي صياغة تشكيلية محضة ، ولها علاقاتها الصميمية بالتراث العربي الذي قدم لنا الرموز والاشكال التي اوجت بالشاعرية ، وساعدت على تشكيل جديد شاعري ، وهكذا نظم الفنان لوحته معتمدا على المفاهيم الحديثة للشاعرية على انها في التفاصيل الصغيرة ، والرموز ، والاشارات التي رتبت بصيغة جديدة .. إنها حالة من تحميل اي عنصر ايحاء خاصا ليصبح شعرا ، ولا يقتصر على اللون او الموضوع بل تعداه الى الاشكال الهندسية والرمزية .

وفي نفس الوقت ، تطورت الشاعرية لتشمل الخط واللون ، فأصبح بالامكان التعبير عن الشاعرية بأشكال لا متناهية ، لعل اهمها عدم تحديد الخط ، وعدم مطابقته للأصل ، وعدم تطابق اللون مع الواقع ، وتمرده على الشكل ، وانسجابه مع عالم الفنان الذاتي ..





علي الصابوني ... صياغة خاصة للشاعرية



احمد دراق السبيعي ... اسلوب خاص في التعبير عن الموضوع

وقد عبر عن هذه المفاهيم عدد هام من الفنانين التشكيليين ، لعل أهمهم الفنان ( نشأت زعبي ) حين رسم عدة مواضيع شاعرية ، وعكس عن طريق التنظيم اللوني والشكلي هذه الشاعرية ، ولم يعتمد على المطابقة بقدر ما اعتمد على لغة خاصة به .

ان بناء اللوحة يعتمد على وجود عدة عناصر فيها ، وكل عنصر من هذه العناصر قد رسم بضربات فرشاة متلاصقة ومتباعدة ، ملونة ومختلفة ، متداخلة وهي تتحرك يمينا ويسارا ، لتصل الى بناء اللوحة باللون نفسه ، وبشاعرية خاصة ، لكننا نحس بالعجينة اللونية ، بحركة الضربات وبفنى الصياغة وتفاعلها ، وقد استطاع ( نشأت ) معالجة كل الموضوعات التي مرت أمامه عبر هذه الصياغة التي تكشف عن أسلوب خاص في التعبير الفني يمكن أن نطلق عليه شاعرية حركة ضربات الفرشاة في اللوحة .

بعد قدم لنا الصيغة الشاعرية الفنان ( الياس زيات ) بأسلوب آخر مختلف كليا ، ان الشاعرية هنا هي شاعرية ملحمة خاصة هي في تفاصيل اللوحة مثلما هي في الكل ، تستعين بعناصر مختلفة لتقدم الرؤيا الخاصة ، وقد بدأ من اللون الميع المتحرك بعيدا عن الشكل ، والمنطق مع العوالم الذاتية بدون تقييد بالواقع الخارجي ، وانتقل بعد ذلك الى اضاءة معينة تمر عبر اللوحة الى الناظر فتوحى بالعمق والقرب واللمس والايقاع الشاعري الضروري ، وأضيفت الى ذلك كله المضمون الانساني ، كما نراه في لوحته عن ( الجرح ) ، وهكذا توصل الى ملحمة شاعرية ، هي في مجمل هذه العناصر التي ألفها مع بعضها ، وحين تدخل الكلمات الشاعرية ، والعبارات المختلفة ، التي أعطت الجو ما يساعده على التعبير عن الموضوع .

وهكذا ، وصلت اللوحة الى ( الملحمة الشعرية التي تملك أكثر من عنصر يلعب دورا في التعبير الشاعري ، وان الشاعرية هي في أسلوب تنسيق هذه العناصر ، وحسن تفاعلها مع بعضها وتداخلها لتعبر عن المطلوب .

## الشاعرية والتجارب المعاصرة

واذا انتقلنا الى التجارب المعاصرة التي قدمها جيل الفنانين الشباب ، يمكن ان نكتشف في هذه التجارب بعض الصيغ الشاعرية الجديدة ، التي تعكس عدة مفاهيم مختلفة للشاعرية ...



ولعل أهمها تجربة الفنانين الشباب الذين حاولوا ربط الشعرية باللون ، وباللون المنسق ، وأضافوا الى تجارب السابقين مفاهيم جديدة .. نحن نرى المشهد المرسوم بلون واحد ، تتحرك فيه الاشياء او الذين جعلوا حركة اللون المميع هي الشعرية ، او علاقات الالوان في تناغمها وتداخلها ...

ولعل هذا هو الذي جعل التجربة الفنية تأخذ صيغة شعرية خاصة . وان افضل مثل على هذا الارتباط باللون ، الفنانون : ( علي الصابوني ) و ( مصطفى النشار ) و ( رفيف الرفاعي ) و ( منى اسطواني ) وقد أعطى كل واحد منهم صياغة خاصة للتعبير الشعري ، ولكن ظل اللون هو الاساس في التعبير عن الرؤية .

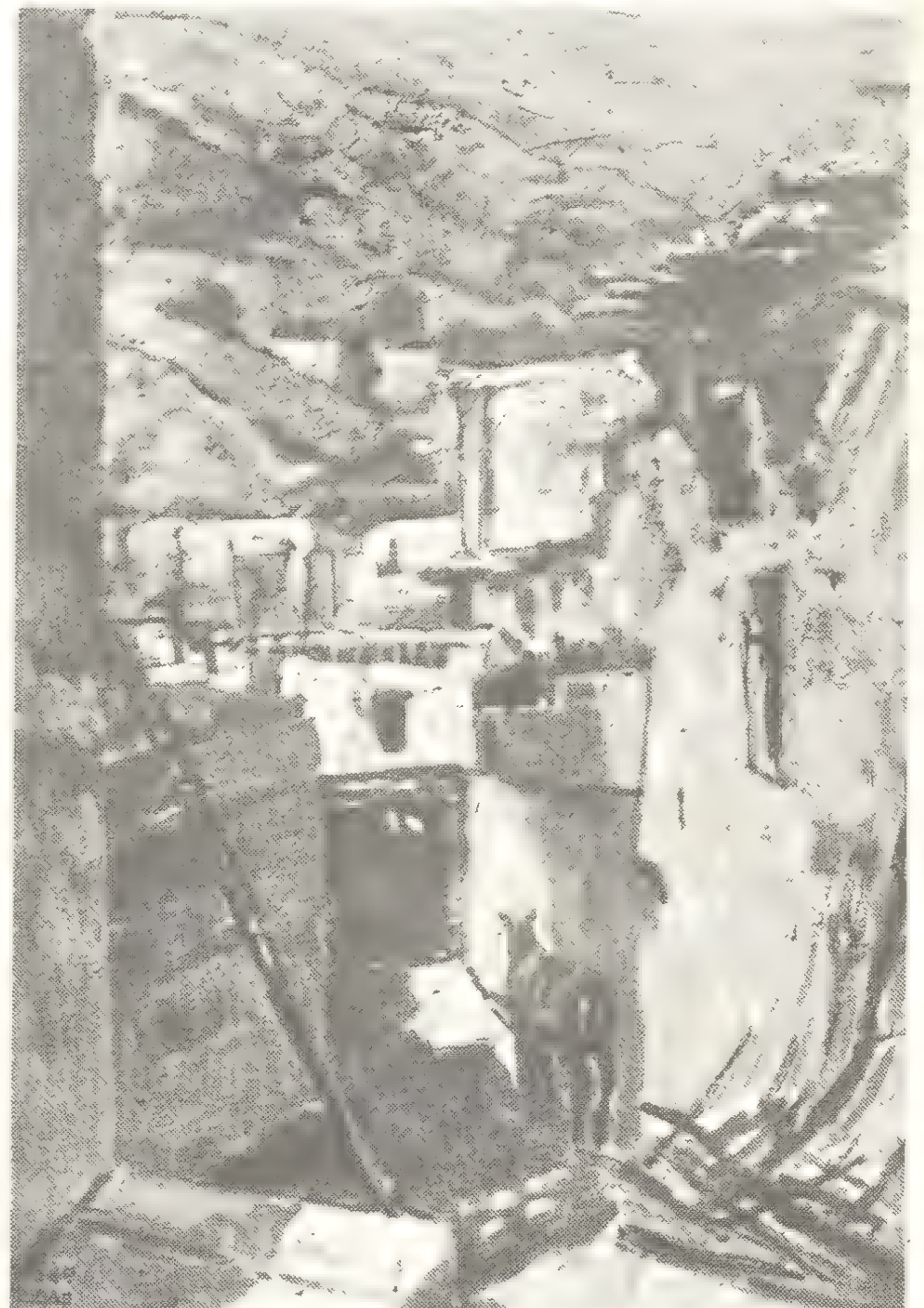
وهناك تجارب أخرى أعطت الشعرية من خلال تنسيق العناصر مع بعضها ، واستخدام الرمز في علاقاتها ، والايحاء بعالم شعري خاص ، وهو ما عبر عنه كثيرون من أمثال ( أحمد دراق السباعي ) الذي نراه يعطي ما هو بسيط ، من الاشكال المعبرة ، ضمن لون واحد ، لكن العلاقات بين أشكاله هي التي تأسر وتوحي بالشعرية .

ونرى الشعرية في تجارب فنانين آخرين جعلوا صياغاتهم بسيطة ، والحواء على تناغم الاشكال وإيقاعها ، وهذا ما عبرت عنه بعض أعمال ( نذير اسماعيل ) ، الصغيرة التي رسم فيها بعض الاشكال البسيطة المنتزعة من البيئة ، صحن معين أو اناء ، وعمل على اعطاء هذا الاناء صيغة شعرية من أسلوبه في التلوين ، ومن صياغته للصحن الذي تعرض للنحت وهكذا فالاشجار أحيانا تصبح شعرية حين يلونها ويعبر عن طريقها ، وكذلك التفاصيل والدقائق التي يضيفها .

وقد توصل الى هذه الصيغة الشعرية عدد آخر من الفنانين من أمثال : ( عبد الله مراد ) في بعض بعض تجاربه التي قدمت لنا جوا مأساويا ولكن تنظيم اللوحة بلون واحد وعلاقات الناس مع بعضهم موحية بهذا الجو ، وهكذا دخلت الحركة الفنية في مرحلة جديدة هامة ، لم تعد الشعرية فيها مجانية ، فنا متناغما بل هي رؤية جديدة تلتقي المأساة بالشعرية وتتفاعلان ، وتتداخلان مع بعضهما ، وتساعد كل واحدة منها الأخرى على التعبير ، وخصوصا أن اللوحات قد أصبحت تحمل أكثر من عالم واحد ، وتعبر عن أكثر من جانب وحيد ، وهكذا عبر الفن عن كافة مفاهيم الشعرية ، التي عرفها الفن العالمي ... وتمكن من استيعابها والاستعانة بها ليقدم الواقع .



علي سليم الخالد ... شكل آخر من التعبير الشعري



جورج جونة ... مشهد شعري من معلولا .



# الشعر والفن التشكيلي

طارق الشريه

في بداية هذا الحديث عن ( الفن التشكيلي والشعر ) نستطيع القول بأن بينهما صلة قديمة، وعميقة الجذور، فقد عبر ( سيمونيدس ) منذ القديم عن هذه الصلة قائلا :

— ان التصوير شعر صامت ... والشعر تصوير ناطق كلاهما كانا وسيلة تعبير يستخدمها الانسان ليبر عن مشاعره ، ونحن سنتوقف عند بعض مظاهر هذه الصلة ، وعلى تداخلها في هذا القرن ، وعن تشابك التعبير الفني بين الشاعر والفنان ، وتداخل الصورة التشكيلية في الصورة الشعرية المعاصرة ، وعن تلاقي الشعراء والفنانين التشكيليين على أهداف واحدة ، لقاءات ، ومواقف واحدة ، ودعوات لشعر جديد وفن حديث ، الشعر فيه له قيمة اللوحة ، واللوحة تنطق بما هو شعر حلال .

وحتى تتمكن من التقاط مظاهر اللقاء والتداخل هذه لا بد لنا من القول بأننا لم نعرف عصرا ارتبط الشعر بالفن كهذا العصر ، ولا فترة تلاقي الشعراء مع الفنانين كهذه الفترة ، ولهذا اللقاء أسباب سنشرحها في هذه الدراسة .

لكن قبل أن نخوض في هذه المظاهر أحب أن أتوقف عند مرحلة هامة من تطور الشعر المعاصر في نهاية القرن التاسع عشر ، وبالتحديد فترة تجديد الشعر المعاصر .

وهذه المرحلة كانت حافلة بنقاط اللقاء التي مهدت لمزيد من التفاعل واعطت ما هو متميز ومفيد للفن والشعر على حد سواء ، وفي الواقع ان جذور اللقاء

ترجع الى ( الرومانتيكية ) اذ سعى الشعراء والفنانون الى تحقيق اهداف واحدة في رسومهم وكتاباتهم ، وكانت تلك الفترة بداية اعتراف الشعراء بأهمية الفن التشكيلي، ذلك لان ( الشعر ) ظل أرقى الفنون وأكثرها رفعة وقيمة ، حتى قدوم ( المرحلة الرومانتيكية ) التي شهدت مرحلة رسم الشعراء فيها اللوحات الفنية ، واستخدموا بعض صور تشكيلية في أشعارهم ، ولا يغيب عنا أن لكل من ( فيكتور هوغو ) و ( وليم بلاك ) رسوما متميزة ذات قيمة فنية كبيرة .

لقد اعتاد النقاد على ربط حركة تجديد الشعر الحديث بثلاثة عمالقة هاميين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانوا سباقين لتطوير الشعر المعاصر، وهما ( بودلير ) و ( رامبو ) و ( مالارميه ) فهم قد وطدوا اتجاهها حديثا . وكان لهم التأثير الكبير على الشعراء المعاصرين ، لقد طوروا الموضوعات وأساليب التعبير ، بحيث دخل الشعر مرحلة الحداثة .



وتداخل الحواس ومحاكاة الموسيقى ، وتبادل الصيغ الفنية والتأثر بما تحققة الفنون من تطور .  
وهكذا ولدت ( الرمزية ) في الشعر و ( الانطباعية ) في الفن التشكيلي ، وبدأ واضحا أن خلق لوحة شاعرية محضة هو هدف الفنانين في النهاية ، مثلما كان هدف الشعراء الوصول إلى صور موسقة معبرة ، وهكذا تأثرا بهدف واحد ، وسعيا إلى ما هو مشترك .  
وحتى نعطي صورة عن هذا اللقاء الأول الهام بين الشعر والفن التشكيلي ، لا بد لي من أن أقدم بعض التفاصيل الهامة التي سأخذها من كتابات ( بودلير ) و ( رامبو ) و ( مالارمييه ) ، وأدرس تأثيرات الفن التشكيلي عليها تمهيدا لدراسة تأثيرات النتاج الشعري لهؤلاء على الفن المعاصر في بداية القرن العشرين .

## بودلير

لم يكن ( بودلير ) شاعرا مجددا فحسب بل كان ناقدا فنيا ، تابع المعارض بين عامي ( ١٨٤٥ - ١٨٥٩ ) ، وعبر تسعة عشر عاما قدم لنا المقالات المتعددة التي تدل على اطلاع متميز ، وعلى وعي لدور الفن التشكيلي المعاصر له ، كما تكشف عن تأثره بما كان يراه من فن ، لقد كان ( بودلير ) أحد نقاد الفن الهامين بل كان أحد أهم نقاد الفن في القرن التاسع عشر .  
ولقد اعتمد في منهجه النقدي على نظرية جمالية ، وكان أول ناقد يملك هذا المنهج ، ولهذا كان تأثيره عظيما .

ان الفن الجيد هو كالشعر الجيد يجب أن يتحرر من القيود التقليدية ، ومن محاكاة الواقع ، ويجب أن يتحرر من المفاهيم الجمالية التقليدية ، لهذا فتذوق اللوحة كتذوق الشعر يعتمد الخيال ، الذي تثيره اللوحة ، أكثر من اعتماده على البحث عن تقليد الواقع ، والمطابقة معه ، وهكذا بدأ النقد الفني يعطي للمتذوق دورا في التذوق لم يكن يعطى له ، لان على الفنان والشاعر أن يتركا للمتذوق فرصة في المشاركة بخياله وأحاسيسه في اكمال العمل الفني ، وكل عمل فني يحذف دور المتذوق يبدو أقل أهمية من عمل آخر يعطي المتذوق فرصة ليشرك بخياله في التذوق .

ولم يقتصر ( بودلير ) على هذه النظرية بل كان أحد النقاد الذين بدأوا يميزون بين جمال الفن وجمال الطبيعة ، ولهذا يقول :

« ان المزية المدهشة للفن هي ان الشيء المخيف المفرع يصبح جميلا عندما نعبّر عنه تعبيرا فنيا ، وان الالم الذي يخلقه الايقاع والتكوين ... يملأ الروح بالفرح الهاديء » .



سلطان مراكش ... للفنان دولاكروا



أخيرة توندو السغب ... للفنان دولاكروا

واذا درسنا نتاج هؤلاء الشعراء نكتشف أن حركة تجديد الشعر قد تأثرت بالفن التشكيلي ، كما تأثرت حركة تجديد الفن التشكيلي في القرن التاسع عشر بما كتبه هؤلاء الشعراء وتوصل الشعراء والفنانون في نهاية القرن التاسع عشر إلى أهداف واحدة لحركة التجديد ، وعبروا عن لقاء الشعر والفن التشكيلي ، بل عن ( وحدة الفنون ) و ( الاحاسيس ) و ( وحدة المواضيع ) ، وتشابك صيغ التعبير الشعري والموسيقى والفني ،



ولقد حقق ( بودلير ) في أشعاره الكثير من هذه الافكار ، وعبر عن فهم أساسي اخذه عن الفنانين ، بقول بأن الفن لا علاقة له بالاخلاق التقليدية، ولا بالجمال التقليدي ، وهكذا برزت نظرية تربط الفن بالقبح والشذوذ والغرابة واللااخلاقية ، وهي تمثل أشكال تحدٍ مختلفة على الصيغ الاخلاقية المتميزة في الشعر والفن التقليديين ، وهذا ليس غريباً عن الفن المعاصر له .

لقد رسم ( دوميه ) الوجوه القبيحة والدميمة وشوه الوجوه ، ورسم ( كوربيه ) ما اعتبر لا اخلاقيا ، وأرادوا أن يقدموا الواقع بكل بشاعة ، دون أن محاولة لتجميله ، انهم أرادوا الواقع عاريا .

ولم يكن ذلك غريباً على الفن التشكيلي قبل ( بودلير ) ، فقد رسم ( رمبرانت ) الوجوه البشعة ، وكذلك فعل ( غويا ) ، وأحب ( بوش ) هذه الوجوه ، بل اعتبرها اهم من الوجوه الانيقة وكذلك فعل ( بروغل ) حين رسم موضوعات الحياة اليومية .

الفن اذن ليس الجمال... كما تصوره الكلاسيكيون، انه البشاعة المصورة بجمال... وهكذا كان نقد بودلير يتطابق مع أشعاره .

وان ديوانه ( ازهار الشر ) ، يعكس عملية دمج الجمال بالشر والقبح ، حيث تلتقي الزهور مع الشرور على مائدة واحدة .

ومن هذه الزاوية تبدو تصورات ( بودلير ) لمفاهيم الجمال تمثل شيئاً معاصراً عرفه الفن التشكيلي ، واستقاه ( بودلير ) بالتأكيد من الفن التشكيلي ، الذي كان يناضل حتى يؤكد على الفكرة منذ فترة طويلة ، في صراع بين القيم الجديدة والقيم التقليدية . ولهذا نستطيع أن نفهم تعريف ( بودلير ) للجمال حين يقول :

(( هل أتيت من أعماق السماء

أو صعدت من الجحيم

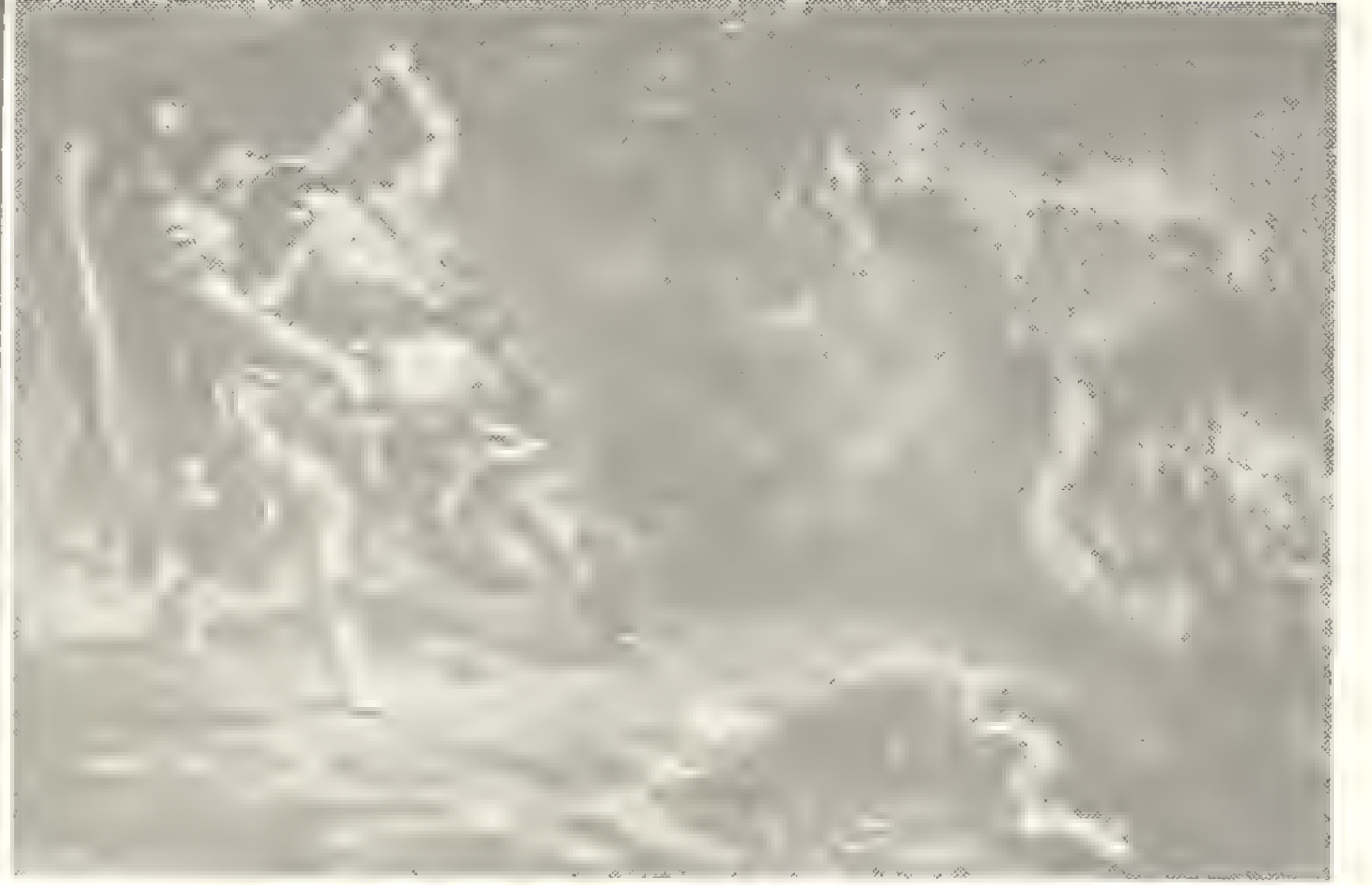
أيها الجمال... نظرتك الشيطانية أو الملائكية

تسكب الخير والشر... بلا تمييز

ولهذا فأنت تقارن بالخمير ))

لكن ( بودلير ) لم يكن ينطق في نظريته الجمالية من التأثير بالاتجاه الواقعي الذي كان يعاصره ، ومن أشكال التعبير المرتبطة بالواقعية ، انه يرفض القيم التقليدية ، ويرفض الشكل الواقعي من التعبير الفني على حد سواء ، ليتوصل الى صيغة جديدة من التعبير ، وهنا نحس بأن ( بودلير ) قد تأثر بالفنان الشهير (دولاكروا)، تأثراً واضحاً ، وحاول تطبيق نظرياته النقدية الفنية على أعماله بوضوح ، ومدحه في مقطع كامل من قصيدة شهيرة له .

ان ( دولاكروا ) هو نموذج الفنان المتميز ، ولكن



موريسوع كلاسيكي صاعه دولاكروا لبشاعرية .



دوميه... التأكيد على البشاعة .



روبنز... التكوين الحركي ضد الكلاسيكية .





عنويا... التصيعة  
المتردة للفنان عنويا

### لكن الحياة زاخرة ، لا تفتأ تضرب بلا توقف

اضطراب الهواء في السماء ، والامواج في البحر » .  
ان من الواضح ان ( بودلير ) يريد ان يقدم لنا فكرة  
عن تكوينات (روبنز) وموضوعاته ، التي تتميز بالحيوية  
والحياة ، وهذه التكوينات قد أثرت بوضوح على  
( دولاكروا ) وعلى الفن المعاصر لبودلير ، وهي تمثل  
الجانب الايجابي في أعماق ( روبنز ) كما يقدمه  
( بودلير ) . . . . . الجانب الآخر السلبي يعبر عنه  
بقوله « الاجساد الحية يستحيل معها الحب » ان  
( روبنز ) ما زال مثاليا وفي هذا التعبير قدم لنا رايه ،  
ذلك المرأة التي يقدمها روبنز ليست المرأة الواقعية  
الحية .

وهكذا نجس بأن اطلع ( بودلير ) كان واسعا ،  
ونقده عميقا يعكس أفكاره ويعبر به عن وجهة نظره .  
وحين يتحدث عن ( غويا ) فيقول :

— « غويا حلم رهيب مليء بصور غريبة

واجنة تشوبها ساحرات في اعياد السبت

وعجائز يتزين امام المرايا ، وطفلات عاريات

يفوين الشيطان حين يحكممن شد جواربهن » .

لقد اختار بعض مشاهد من أعمال ( غويا ) ولم  
يكن اختياره عبثا ، بل يتفق مع آرائه ، ومع ما أوحى  
له به هذه المشاهد التي لا نتصور بأنه لم يتأثر بها ،  
ان ( غويا ) ذلك المبتكر لعالم خيالي ، الذي يعارض

لماذا هذا الاعجاب ؟ .

يقول ( بودلير ) :

— « ان اللون عند دولاكروا يفكر بذاته مستقلا عن

الاشياء التي كان يكسوها » .

ويقول في مقطع آخر :

« ان دولاكروا يريد ان يجعل الخطوط والالوان

تتحرر من قيد الاشكال والموضوعات » .

ان ( دولاكروا ) يريد الانطلاق من القيود التقليدية ،

ليعبر عن الروح ، ولهذا لا يتقيد بالواقع عند الرسم

بل يلجأ للخيال ، ويقدم الحركة والانفعال الانسانيين .

ولهذا فاللوحة كما يفهمها ( بودلير ) هي التي تتحرر

من الموضوع والقيم التقليدية ، لتعبر بايقاع وتكوين ،

بل تصبح هي هذه الايقاعات اللونية ، التي تترك للخيال

فرصة ليلعب دوره عند الفنان ، وعند المتذوق .

وان اشعار ( بودلير ) كانت تسعى الى نفس الشيء

انها تدين المواضيع التقليدية ، والقيم الجمالية ، وتحاول

التحرر منها كلها .

ولم يقتصر ( بودلير ) في اهتماماته على النقد ، بل

قدم لنا شعرا نقديا حاول تقديم آرائه عن طريق هذا

الشعر ، وهو ما حاوله في قصيدة المنارات الشهيرة

التي يقول في مقطع منها :

— « روبنز نهر النسيان ، حديقة التكاثر

ووسادة من اجساد نضرة ، يستحيل معها الحب





ماسيه ... اولبيا لوجته  
الهامة المعبر عن الفن الحديث

وحتى نتمكن من شرح آراء ( بودلير ) في الشعر لا بد لنا من أن نحاول تحليل معاني القصيدة ، ونتوقف عند بعض مقاطعها ، أن الطبيعة معبد قديم ، عليه كتابات قديمة غريبة ... يمر الانسان عبرها كما يمر من غابة رمزية وتتصاعد ... الاصوات والنظرات والكتابات التي تمثل الاصداء لما هو بعيد ، وتختلط كلها في وحدة ، يرى الانسان ويسمع ويشم عطورا مختلفة ، مندمجة معا ... هذه العطور تملأ الغابة تختلف عن بعضها ، بعضها قريب كالمراعي جمال مباشر حسي ، وبعيد كالمسك والعنبر والبخور ، يقدم لنا عالما غريبا عميقا ، ويختلف عن العطر الاول لهذا السبب .

ولقد حاول نقاد الادب أن يجعلوا من هذه القصيدة بداية للرمزية ، وذلك لان تقدم لنا الاحاسيس المختلفة المختلطة ، ووحدة الفنون ، ونحن نود أن نؤكد على هذه التقسيم لعالمين ، ويعكس العنبر والمسك والبخور في هذا العالم ، حيث يختلط القبح بالشر والقبح بالزهور ، وهو عالم ثري كالفساد ، أن الشاعر والفنان هو الذي يكشف هذا العالم ويعبر عنه ، ويصل لاعماقه .

أن الشاعر اذن مطالب بتقديم عالم جديد ، وكشف اسرار الكون الخفية ، التي تختفي خلف المظاهر ، الشاعر وحده يصل الى ذلك ، انه القادر على التعبير عن طبيعة الاشياء الحقيقية وكنهها ، اذ يلتقط من خلف الاختلافات الشيء الاساسي وهو ما يعبر ( بودلير ) بقوله :

التقليدي والاخلاقي ، ويرفض تجميل الواقع ، والذي يعطي المتذوق فرصة ليتذوق .

لكننا لن نفهم مدى تأثير ( بودلير ) بالفن التشكيلي ما لم ترجع لاشعاره ، ذلك لان هذه الافكار التي استقاها قد عكستها اشعاره بوضوح تام وسوف نختار قصيدتين هامتين لبودلير ، لنقدم وجهة نظرنا من خلالهما .

في القصيدة الاولى وهي بعنوان ( التجاوب ) يقول بودلير :

« الطبيعة معبد اعمدته حية

تهمس احيانا بكلمات غريبة

هناك حيث يمر الانسان ... عبر غابات من الرموز

فتلقاه في كلمات أنيسة

وبنظرات هي اصداء تأتي من البعيد

فتألف في وحدة عميقة مظلمة كالعمق

وحدة واسعة كالليل كالبهاء

العطور والالوان والاصوات

تتجاوب في وحدة عميقة

ثمة عطر غص كجسد الاطفال

عذب كنغم المزمار

أخضر كالمراعي

وثمة عطر آخر مظفر ثري كالفساد

مثل العنبر والمسك والبخور

يفني تجليات الروح والحس » .



« ان مهمة الشاعر أن يكون الأشياء ويضيئها بروحه ، ليعكس ذلك في أرواح الآخرين » . .  
ان كلمة يلون « Illuiminate » تعني اشراق الالوان ، كأنه يوجه نورا الى شيء خفي فيكشفه، يعكسه في أرواح الآخرين .

وهذه الكلمات تدل عن روح الاستشراق التي توضحها عبارات بودلير ، ان هذه الروح لم تسيطر على شعر ( بودلير ) بل سيطرت على لوحات ( دولاكروا ) حين زار المغرب وأضاءت ألوانه ، فقدم لنا عالما غريبا كله السحر الشيطاني العجيب الذي يفتن المستمعين ، ويجعلهم يعيشون حالة خيالية لا بعد الحدود .

أما القصيدة الثانية ، فهي دعوة للرحيل توضح لنا مدى ارتباط ( بودلير ) بالعوالم الخيالية الغريبة ، ومدى قدرته على استخدام الرموز المستوحاة من الشرق للتعبير عن هذه العوالم وفيها يقول :



مايسه ... عازف المزمار الشهيرة

« يا ابنتي ويا أختي  
فكرا في الحلاوة ...  
وفي الذهاب للعيش معا  
تجبان اللذة  
تجبان وتموتان  
في عالم يشبهكم  
الشموس فيه ندية  
والسموات مغطاة بالفيوم  
تملأ روعي بالفتنة  
لان السر الخاص بالعيون الخائنة  
يشع من خلال الدموع  
هناك لا يوجد الا النظام والجمال  
البذخ والهدوء واللذة  
الاثاث يلمع وهو مصقول بفعل السنين  
يجمل غرفتنا  
بالازهار القليلة  
التي تختلط أريجها  
برائحة العطور الغريبة  
والسقف الفني  
والمرايا العميقة  
والشرق البهي  
كلها تتحدث الى الروح سرا  
بلسانها الناعم المحلي  
هناك لا يوجد الا البذخ والهدوء واللذة ...  
سترى في هذه الاقنية  
الاولاني نائمة  
مع أن طبيعتها أن تصخب  
انها صنعت كي ترضي  
رغبتك البسيطة  
ولقد جاءت من اقصى العمورة  
الشموس الفاربة  
تفطي الحقول ، والاقنية والبلدة كلها  
بالزئبق والذهب  
العالم سينام في الوهج الحار  
هناك لا يوجد الا النظام والجمال  
البذخ ، والهدوء ، واللذة » .

ومن الواضح أن ( بودلير ) تصور هذا العالم الغريب الخيالي ، على أنه الشرق ، الحافل بالرموز ، حيث ارتبطت اللذات بالزخارف والراحة والبذخ بما يقدمه هذا العالم ، وحين يتحدث عن هذه الاجواء يذكر الازهار والعطور ، ويربطها بمتعة بصرية ولونية ويذكر الحر والضوء ، انه يذكرنا بدولاكروا من جهة ، ولكنه في نفس الوقت يؤكد على نظريته في تمازج احساس الرؤية المتعة ، بكل الاحاسيس الاخرى .

و حين اراد ( ماتيس ) التعبير عن عالم مريح ، فن





رونوار ... لوحة تعبر عن  
الحياة الجديدة والحركة

في تجربة حياتية كاملة ، شاذة .فالتصرفات تكاملت مع الافكار ، وقدمت كلها مفهوما جديدا للفن ، لا علاقة له بالقيم التقليدية .

ويمكن الحديث عن التجربة الرمزية عند (رامبو) ، ونلخص هنا ما كتبه في كيمياء الكلمة :

« لقد ابتكرت لون الحرف الصوتية A اسود و E ابيض و I احمر و O ازرق و U اخضر لقد حسبت شكل ولون كل حرف ساكن واوهمت نفسي بانني تمكنت بفضل الايقاعات الفطرية من اختراع كلمة أو لغة شعرية يمكن ان تصبح في متناول جميع الحواس في وقت قريب » .

ومن الواضح أن هذه العملية تؤكد على أهمية تماذج الحواس وتداخلها ، وعلى علاقة اللون بالايقاع الفطري ، وارتباط موسيقى الكلمة ولونها أساسي ، وهو أساس من أسس الشعر الحديث .

ويتحدث (رامبو) عن ( انفعالات حمراء ) ، وعن ( سرب أبيض من الاحلام الفامضة ) وعن ( الهواء الازرق ) و ( الضباب البنفسجي ) و ( التيسار الاسود ) و ( الظلام الاخضر ) .

وهذه الصور أصبحت أساس تجربة الشعر عنده ، فهو يضيف لكل صورة لونا ، هو الجانب الذاتي من التعبير ، ولا تبدو الالوان مألوفة ، ومطابقة للواقع

يرضى الانسان المتعب ، والعامل المجهد ، قدم لوحة اختار هذا العنوان ، انه يكشف لنا عن مدى تأثير ( ماتيس ) في لوحاته ، بالشاعر ( بودلير ) ، لان ماتيس كان يريد ان يعكس عالم ( بودلير ) ويقدمه فوجد في الفن العربي غايته .

## رامبو

لقد أخذ علاقة (رامبو) بالفن التشكيلي شكلا أكثر عفوية من ( بودلير ) ، لكن الواضح أن تأثير (رامبو) بالاهداف الاساسية لحركة التجديد الشعري ، جعلته يجد في الفن وسيلة مساعدة له لتحقيق أهدافه .

يقول (رامبو) في قصيدة له اسمها ( فينوس ) :  
« والرقبة بعد ذلك مكتزة بالشحم وداكنة والكتفان العريضان بارزان ، والظهر القصير معوج والدهن يلمع تحت الجلد كالاوراق الملساء والاستدارة أسفل الظهر ، تبدو شديدة الانتفاخ » .

وهنا يكشف لنا عن تأثير بالمفاهيم الفنية التي بدأت ترفض الجمال التقليدي الكلاسيكي ، وبالتالي يبحث عن فينوس جديدة قد تكون افريقية ، انه يقدم الجمال الغريب والشاذ عن المألوف ، ولم تعد الغرابة مجرد لوحة يرسمها فنان مثل ( غويا ) بل انخرط (رامبو)



الخارجي ، لكنها رموز تكشف عن عملية خلق جديدة للون ، كما يفعل الفنان ، وهكذا ارتبطت الألوان بايقاعات فطرية خاصة تساعد على ربط الصورة المرئية بعالم جديد ، ان الكلمات تخلق من جديد بلون يضاف اليها ، وهذا ما يعبر عنه ( رامبو ) حين يتحدث عن ( الاشراقات ) .

إن الاشراقات هي كلمة يتدخل الفن التشكيلي فيها ، فالفنان يبحث عن عالم جديد ، فلا يجد معبرا عنه الا اللون ، وهكذا يعكس الاحاسيس متداخلة مع الالوان ، ويمكن أن نفسر ذلك في ( قصيدة المركب النشوان ) ، إن ( رامبو ) كان يبحث عن هذا العالم الجديد ، في مركب بلا بحارة ، يسير عبر أنهار غريبة في عوالم ، ليصل الى البحر .. الى الحرية المطلقة . إنها صيغة من صيغ البحث عن عوالم أخرى ، غير عالم الواقع ، شكل من الفرار من قسوة هذا الواقع وظلامه ، الى عوالم أخرى ، رغبة عارمة للوصول لتبديل هذا العالم ، بما هو أكثر إشراقا مما نرى .

## مالارميه

وإذا قدم لنا ( رامبو ) و ( بودلير ) شعرا جديدا



روبنز ... التكوين الحركي والحيوية المترابطة .

متمردا على الصيغ التقليدية ، متأثرين بالفن التشكيلي ، فقد أوصل الشعر على يد ( مالارميه ) الى مرحلة أكثر شكلية وذاتية .

وهكذا انتقل الشعر الى مرحلة تتجاوز التأثير ، الى ابداع خاص ، وهذا الابداع قد أثر على الفنانين ، إن شخصيته مالارميه كانت عميقة التأثير على الفن التشكيلي ، عميقة التأثير على ( جوستاف مورو ) الرمزي و ( كلود مونييه ) الانطباعي المعروف .

لقد كان ( مالارميه ) صديق ( مانيه ) ، ورسم ( مانيه ) لوحة شهيرة له ، لكن الشيء الهام هو أن الانطباعيين رسموا ما كان يحلم ( مالارميه ) في تحقيقه ونراه في أعمال ( مونييه ) . يقول مالارميه :

« إن الشيء الهام هو أن ترسم الاحساس الذي يصدره الشيء وليس الشيء نفسه » .

وهذا يمثل هدف الانطباعيين ، لكن ( مالارميه ) و ( الانطباعيين ) فقد خاضوا تجربة هامة ، وهي ضرورة تدمير الواقع الخارجي في العمل الفني ، من أجل واقع جديد ، تلك التجربة الصوفية التي عاشها ( مالارميه ) وتوصل فيها الى ( عالم جديد ) .

كان ( مالارميه ) يقول :

— « لقد مت .. وبعثت » .

وفي عبارة أخرى :

— « لقد أصبحت لا شيء مرة أخرى » .

وفي هذه التجربة الصوفية ، قادته الى محاولة تشبه ما حققه الصوفيون المشهورون في التاريخ العربي ، لا بد من موت .. وبعث جديد روحي ليولد الانسان مرة أخرى ، حتى يتخلص من كل آثار المرحلة الاولى ، التي كان يتأثر بالواقع الخارجي ، إن العالم الجديد هو الحياة الحقيقية وان موته وبعثه وسيلة للوصول الى عالم مجرد محض .

يقول مالارميه :

— « وصلت الى الرؤية المخيفة لما هو ادراك محض ، لقد فقدت عقلي وميزان الكلمات المألوفة » .

— « لقد مرت بسنة مخيفة ، إن فكري قد فكر بنفسه ، وتوصل الى عمل محض » .

بعد كيف تأثر الفن التشكيلي بهذه التجربة ، اذا كان ( مالارميه ) يستطيع أن يتخلص من كل آثار الواقع ، بتجربة صوفية ، كيف يستطيع الفنان التشكيلي ، الوصول الى تحقيق ذلك ، والفنان التشكيلي يتعامل مع الواقع ، مع المادة بشكل أساسي .

إن الانطباعية قد سعت الى فن هو قصيدة شاعرية ، وحتى نتمكن من تفسير ما تعنيه بالشاعرية في اللوحة ، لا بد لنا من أن نعود الى الورا قليلا ، لنقول : بأن الشاعرية ارتبطت بالطبيعة وبالمناظر ، عبر عنها الفنان عن طريق حالة حساسية مفردة ،





دي كيريكو... كما رسم أبو لونير وعينه .

لقد قال ( هربرت ريد ) عن الانطباعيين :  
 - « انهم لم يتجاوزوا ما هو أبعد من الشاعرية » .  
 وهذه الشاعرية هي اعطاء التعبير الذاتي دورا  
 أكبر ، بحيث يصاغ الموضوع عن طريق ألوان تتداخل ،  
 فيغيب الموضوع ويتلاشى ، ولا يبقى إلا اللون وعلاقاته ،  
 وهكذا يتحقق في اللوحة الانطباعية عملية الموت والبعث  
 الجديد ، موت الموضوع التقليدي ، الخطوط المتينة ،  
 لتقوم الذات التي تعكس الألوان المتداخلة .  
 وحين تحدث الشاعر ( فيرلين ) قائلا :  
 « لاننا نريد التدرج ... وليس اللون  
 ... لا شيء غير التدرج » .

نستطيع أن نفهم كيف تحول اللون من شيء مادي  
 ملموس موجود الى شيء يتدرج ، ويتبدل ويتداخل ،  
 وهكذا ، تحرر اللون من قيد الواقع ، وتحرر الانسان  
 وانطلق من قيد المادة .

إن الشاعرية خلق للانسان من جديد ، بموسيقى  
 روحية متميزة تعطي المجال للروح للتحرر بعيدا عن  
 كل واقع ، هذا ما حاول الملامية تحقيقه .

وهكذا نرى الشعر والفن التشكيلي يحققان أهدافا  
 واحدة ، ويسعى كل واحد منهما الى نفس الغاية ، ألا  
 وهي الوصول الى شعر محض والى فن محض ، عن  
 طريق هروب لعالم داخلي أو خارجي بعيد كليا عن  
 الواقع القاسي ، وظل ذلك سائدا حتى بداية القرن  
 العشرين ، وحين بدأت حركات التجديد للفن التشكيلي ،  
 والتي أثرت بدورها على الشعر ، وعادت العلاقة الى  
 التماذج بينهما ولكن من أجل أهداف أخرى يسعى  
 اليها كل منهما .

واذا انتقلنا الى القرن العشرين ماذا نجد ؟!  
 لقد قدم الشاعر في القرن التاسع عشر تجارب  
 جديدة للشعر على ارتباط بالعالم الذاتي ، هدفها  
 التمرد على الفن التقليدي ، وحقق الفنان والشاعر  
 حملهما الكبير بأن يتجاوزا تقليدية التعبير الفني ،  
 ومحاكاة المظاهر ، ليصبح الشعر حديثا روحيا خالصا ،

حب للطبيعة وتعلق بجمالها ، إن فن المناظر ... هو  
 فن رومانتيكي وشاعري ، فن ينقل لنا تعبير جمالي  
 له ميزات خاصة على أيدي الفنانين الرومانتيكيين  
 الذين تعلقوا بالطبيعة وهاموا بها .

ويمكن مشاهدة هذه الشاعرية في لوحات ( كورو )  
 و ( كونستابل ) وغيرهما الذين قدموا لنا « موضوعا  
 شاعريا » حتى يحققوا شاعرية اللوحة ، إن اللوحة  
 الشاعرية التقليدية هي التي ارتبطت بموضوع شاعري  
 جميل ينقله الفنان بحساسية ، وإن المنظر هو أكثر  
 المواضيع شاعرية عند الفنانين التقليديين  
 والرومانتيكيين .

ولكن حين تطور فن المناظر الطبيعية ، بدأت  
 الشاعرية تتبدل وتنتقل من ( الموضوع ) ، الى ( كيفية  
 شعرية ) يعطيها الفنان للمشاهد عن طريق تداخل  
 الألوان ، وحركة الخطوط .

وتوصل الانطباعيون الى منتهى الشاعرية حين  
 بدأوا يتخلون عن التعبير الخطي الى الألوان ، تناسقها  
 وتناغمها وتنظيمها لتعبر عن أعماقهم الشاعرية .



فنا للفن ، تلقيدا للموسيقى ، أرقى الفنون كما كانوا يتصورون ، وعدل الفنان لوضعه ليموسقها وبديل الشاعر قصيدته ليلونها وحرص كل واحد منهما على رفض كل شكل تقليدي للتعبير ..

لكن ثورة الفن التشكيلي والشعر في القرن العشرين ، كانت محاولة لايجاد تركيب بين متناقضين، ولهذا لم يعد الشاعر او الفنان يفكر بالهرب من الواقع ، بل بدأ يفكر بالبحث عن لفته الخاصة الشعرية او التشكيلية ، ليعبر بها عن عالم جديد هو عالم الفن، وهكذا اصبحنا امام ثلاثة عوالم ... الواقع ... الذات ... الفن ؟

ولهذا عاد الى الواقع يستخلص منه ، ويسبره ، ومن ثم توصل الى ان الفن يمثل شيئا قائما بذاته .. انها عودة للواقع لكن من اجل اكتشاف عالم الفن والشعر ؟ هذا العالم المستقل عن عالم الذات وعالم الواقع من جهة والمرتبط بهما من جهة اخرى برباط عميق . ولهذا فقد قدم الشعر والفن التشكيلي حلولا واحدة للمشكلة الفنية وارتبطا مع بعضهما بصلات عميقة الجذور ، اعطتهما قدرة على التطور .



بيكاسو ... من الاعمال الالوان الهامة .

ولقد تبادل الشعراء والفنانون الآراء ، ومحاولات البحث عن الصيغ الفنية الجديدة الشعرية والتشكيلية، واشترك الفنانون مع الشعراء في تأسيس المدارس الفنية الكبيرة ، ودافعوا عن اهدافها ، حتى اننا نجد شعرا تكعيبيا كالفن ، وشعرا ميتافيزيقيا وتعبيريا ودادائيا ، وسرياليا وتجريديا ، وواقعا اشتراكيا ، بحيث نحس بأن ترابط الشعر والفن التشكيلي كان عميقا ، ولعب الشعراء دورا هاما حين مارسوا النقد الفني ودافعوا عن الفنانين ويمكن ان نذكر من هؤلاء النقاد : ( أبو لونير ) و ( ريفردي ) و ( ريلكه ) و ( بول فاليري ) و ( هربرت ريد ) و ( الوار ) و ( بريفيه ) و ( ماياكوفسكي ) ... وغيرهم كثيرون .

كما نحس بأن الكثير من القصائد الشعرية لا يمكن فهمها مالم ندرك ارتباطها بالفن التشكيلي ، وكذلك حال الصور الشعرية الجديدة التي استقاها الشعراء من الفنانين .

وحين يقول الشاعر ( ايلوار ) :

« كل عين المرأة في لوحة واحدة » ، لا نستطيع ان تفهم معنى هذه العبارة مالم نعرف ان المقصود هو عملية التماكن التي لجأ اليها بيكاسو لرسم الوجه الانسان من عدة زوايا في عمل واحد .

لكن الشيء الهام هو ان بداية القرن العشرين قد شهدت مرحلة تجديد للفن التشكيلي اثرت على الشعراء ، وابتدأت هذه الحركة على يد ( سيزان ) الذي الح على موضوعية الواقع وعلى يد ( فان غوغ ) الذي ربط الفن بالتعبير الانساني و ( لوتريك ) الذي اعطى التجربة الحياتية اهمية كبيرة ، وعاد الفن على يد هؤلاء الى الواقع ، متمردا على ذاتية الانطباعية ، وبدأ الفنانون يستخدمون لغة جديدة للتعبير عن الواقع الحياتي ، وكانت حركة التجديد عنيقة ، رفضت كل القيم الموروثة ، ووصلت الى حدود عميقة جدا لثورتها حين حطمت الشكل التقليدي كله ، وبحثت عن اللغة الجديدة المختزلة ، اللغة الفنية ذات القدرة الكبيرة على التعبير عن الموضوعات الحياتية ، وعن طريق العناصر المحيطة بالانسان ، واكتشفت العوالم الاخرى الغريبة خارج أوروبا ، وداخل النفس ، وفي الافلاك وعند اطفال ، وغطت كل مستويات التعبير على نحو يحقق ثورتها ، وكانت متمردة ثائرة على نحو عنيف كل العنف ، لكنها تتعامل مع الواقع تأخذ منه تتمرد عليه ترفضه ، وتعيد النظر فيه ، ولا تهرب منه ، وتغوص على اعماق الواقع لتقدمه لنا .

وهذه الصفات انتقلت للشعر من الفن التشكيلي، ان الشاعر اليوم ينشد حوارا مع الواقع ، يدخل فيه، ويرفضه ويقدمه بأعماقه دون هروب منه ، ولا يفر الى العوالم الذاتية بعيدا عنه ، فأصبح الشعر بناءا





بيكاسو... المجزرة في كوريا  
... لوحة ملتزمة .

لكن الشيء الهام هو الشرح المتطور والذكي للمدرسة ( التكعبية ) كما تصورهما على انها حركة شاملة للفن المعاصر كله جددت الفن وقلبت مفاهيمه الاساسية . يعرف ( ابو لونير ) التكعبية قائلا :

« ان هذا الاتجاه الفني ، هو شكل شاعري من التصوير الزيتي ، يقف خارج حدود عالم الملاحظة الخارجية » .

ويقول في مقطع آخر :

« ان التكعبية تختلف عن غيرها من المدارس الفنية ، لانها ليست مدرسة تعتمد فن المحاكاة بل فن الادراك الذي يسعى الى الخلق » . ونضيف :

« ان فن هذا العصر هو فن ( الواقع ) لكن يجب علينا ان نفهم ان هذا التقديم للواقع لا يعني ( الواقعية ) بل هو الواقع الفني » .

ومن هذه الاوصاف المختلفة للتكعبية يمكن ان ندرك عدة امور هامة ، اولها ان كل تعبير لا يحاكي لقد حقق ( بيكاسو ) اعظم انتصار حين قلب مفهوم الفن ، حطم الشكل الخارجي ليعيد بناءه ، وذلك في لوحته الشهيرة فتيات افينيون .. وبيكاسو ... رغم هذه الثورة لم يحطم الواقع الظاهر من اجل ذاتية وصوفية منعزلة بل اراد الواقع العميق المادي ، اراد الاعماق ، جوهر الاشياء ، ولهذا لا بد من تحليل للواقع لاكتشاف هذا الجوهر ، ثم بناء اللوحة على اساس جديد .. ويعتمد هذا الاساس على عناصر ومواضيع انسانية وحياتية ، تستخدم ما يحيط بنا ، تعيش النظر فيها تحملها المعاني ، بعد ان تعريها ، وتحدث من خلالها عن الحقائق الجديدة ، وهكذا تبدلت لفة

قصيدة على انها واقع مختزل للواقع بكلمات بسيطة وتصل الى جوهر المعنى بنظام موسيقي جديد ، وفهم متغير .

وهكذا حقق الفنان والشاعر دورهما الجديد الذي يعني مواجهة العالم ، وكسب المعركة رغم كل الصعاب تجديد التعبير ، والتمرد على الصيغ الشعرية كلها .. ورفضها ، واعادة بناء كل شيء من جديد .

وحتى تتمكن من توضيح هذه الفترة والتحول الذي تم لا بد لنا من ان نتوقف عند بعض النماذج الهامة ، لتشرح كيف فهمت الواقع وعبرت عنه ، وكيف فهمت دور الشاعر والفنان .

وكيف تم ذلك كله ؟

لقد التقى ( ابو لونير ) مع ( بيكاسو ) و ( فلامنك ) عام ١٩٠٤ ، وتوطدت علاقته مع ( بيكاسو ) والفنانين الوحوش ، ومثلت تجربة هذا اللقاء اهم حدث فني وشعري في بداية القرن .

وكان صديقا لكثر الفنانين المعاصرين له ، فهو اول من اطلق كلمة ( اورفية ) على فن ( دولونييه ) ، واول من شجع ( دي كريكو ) الفنان الميتافيزيقي ، متأثرا بأعماله ولهذا قال عنه انه اعظم الفنانين المعاصرين على الاطلاق ، ولقد رسم ( دي كريكو ) لوحة لابو لونير ، كما استعمل كلمة ( سريالية ) في كتاباته لاول مرة في تاريخ النقد ، ونشر كتابا باسم ( فنانون تكعبيون ) وضم هذا الكتاب دراسات مختلفة عن ( التكعبية ) ، وعن الفنانين المعاصرين ، كتبها بين عامي ( ١٩٠٤ - ١٩١٢ ) في الصحف او في ادلة المعارض التي كانت تقام ، وحض ( بيكاسو ) و ( براك ) بمقالين هامين من اهم الدراسات عنهما في تلك المرحلة .



التعبير الشعري، لم تعد نظاما متينا للأشياء، ولا عاطفة متأججة، بل أصبحت البناء الذي يعتمد على الجواهر والمعاني الجديدة المستخلصة التي تقدم في (عالم جديد) .

ولم يقف الفنان التشكيلي عند هذه الحدود بل تعداها الى التمرد على التقنيات والمواد، وعلى الصيغ المألوفة للتعبير، انه يشكل في كل شيء موروث... ليصل الى اعادة تنظيم كل شيء .

ولسوف نوضح من خلال حديثنا عن بعض الشعراء الهامين، كيف تأثر الشعر بما طرحه الفنانون، ولسوف نبدا هذا الحديث بالشاعر (أبو لونيير) .

### أبو لونيير

لم يكن (أبو لونيير) شاعرا مجددا فقط بل كان ناقدا فنيا، دافع عن حركة تجديد الفن التشكيلي بحرارة، وتأثر بهذه الحركة، الثائرة، واعاد الشعر الى الارتباط بالمواضيع الحياتية اليومية، بعد ان وصل مع (مالارمييه) الى عوالم ذاتية بعيدة عن الواقع... وهذا الارتباط بين الشعر والفن عنده يماثل ما عام به (بودلير) في القرن التاسع عشر لقد دافع أبو لونيير عن الفن الحديث بحماسة وساعد على ترسيخ أهدافه .

الواقع ولا يعتمد الملاحظة الخارجية هو شعر، وان الشعر هو الوصول الى ادراك الأشياء بعمق، والواقعية هي الوصول لاعمق الواقع، الواقع الفني،

والمدرک وليس المرئي، هذا الشكل من الفن يسعى الى الخلق لا المحاكاة وهو (يشعر) .

ولم يقتصر (أبو لونيير) في كتاباته على ذلك كله، بل أوضح لنا شيئا هاما هو... ان التكيفية تكتشف معنى الأشياء... جوهرها وكنهها حتى تخلق الفن .

لنرجع الى كلماته في مقاله هذا :  
- « كل انسان يتفق معنا على ان الكرسي من أي زاوية نراه فيها، له اربعة أرجل ومقعد ومسند، واذا فقد احد هذه العناصر يفقد جزءا هاما منه لا يعوض » .

وبالتالي يتألف الكرسي من عناصر اساسية، من مقومات جوهرية تجعله كرسيًا، ومن عناصر عرضية ليست اساسية تتبدل، والرسام يهمل جوهر الأشياء، كالشاعر فاذا التقطها وعبر بها توصل الى تصوير الجوهر لا الاعراض وهذا يتفق مع كلمة (بيكاسو) الشهيرة :

- « الرأس هو عينان وانف وفم، ويمكن ان تقدمهم بأي شكل تريد... الرأس يبقى رأسا » .

وهو ما عبر عنه (أبو لونيير) مرة أخرى حين قال :  
- « ان الفنان البدائي حين يرسم قرية من القرى، لا يرسمها كما يراها بل يرسمها كما هي في حقيقتها » .

وهنا نضع يدنا على نقطة انطلاق جوهرية في الفن الحديث كله، ان الفنان يريد الأشياء الجوهرية لا العرضية والتفاصيل والمحاكاة انه يريد الحقيقة الاساسية التي لا تتبدل، ولا تخضع لعوامل الزمن، وهذه الحقيقة ليست في المثاليات القديمة، ولا في المثاليات الذاتية بل كامنة في الأشياء، في المادة التي نراها، في الموجودات حولنا علينا ان نتعمق لنرى الحقيقة ونكشفها ونعبر عنها، وقد تختلف الحقائق من فنان لآخر، لكن الشيء الهام هو ان الفنان يريد ان يميظ اللثام عما يختفي خلف المظاهر، يريد ان يقدم لنا اللامرئيات عبر المرئيات وبالتالي [نعرف الكرسي على انه كرسي] مهما كانت زاوية رؤيته، اذا كان متضمنا لعناصره الاساسية، قيمه الجوهرية، وعلى الفنان ان يقدم لنا ذلك ويكشفه في لوحته وفي قصيدته .

وهكذا ربطت التكيفية بين معاني الأشياء وبين التعبير عنها، وأكدت على ضرورة تحليل الواقع لاكتشاف هذه المعاني المستترة، وان عودة الفن الى الأشياء المحيطة بالانسان والى العناصر العميقة الجذور، وتقديمها من خلال حركتها وحياتها، يمكن ان نفهم حركة التجديد الفني كلها .

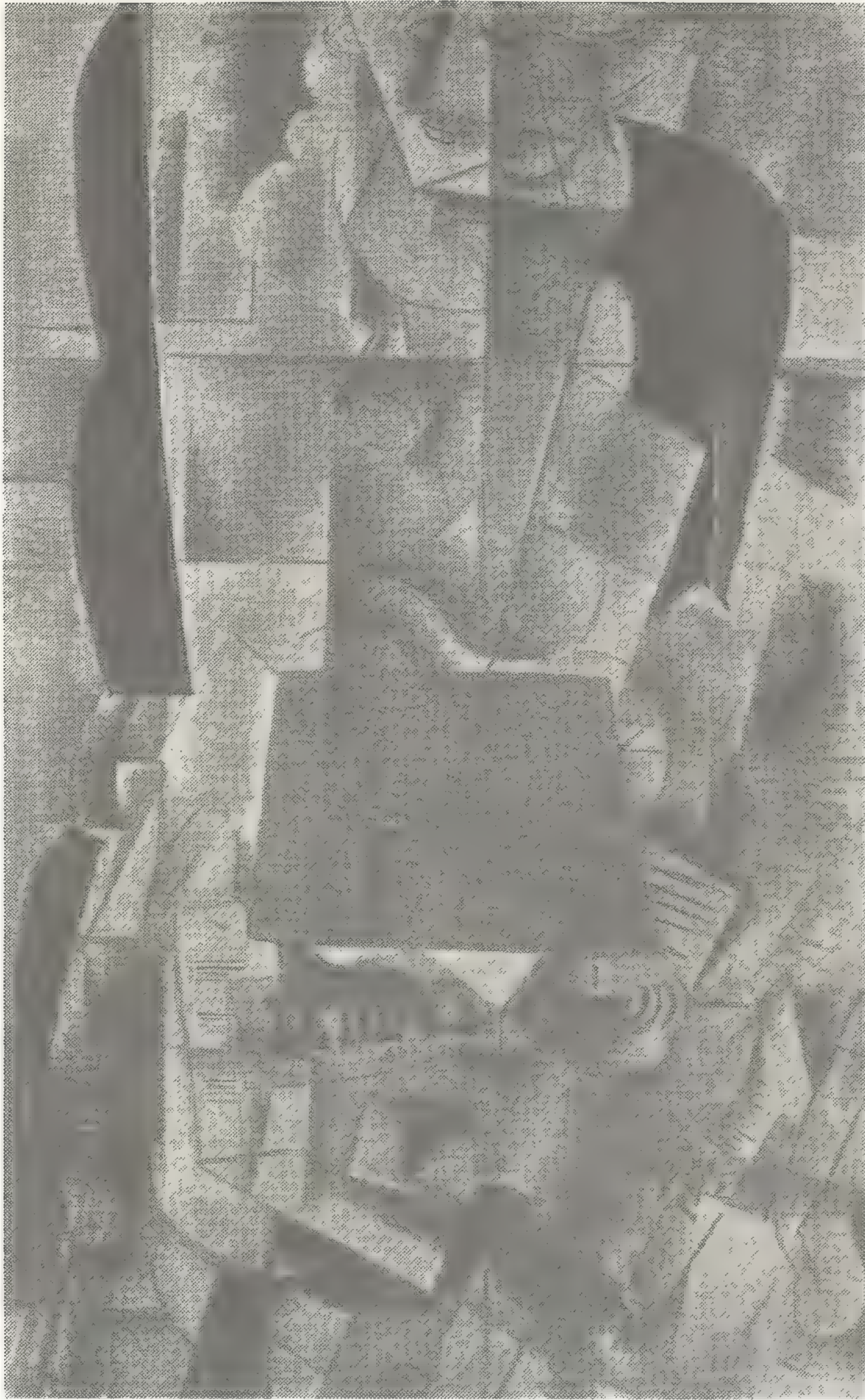
ويمكن ان نكتشف هذه الروح المجددة في اشعار (أبو لونيير) نفسه، الذي كان يقول في قصيدة من اهم قصائده :

« نحن الذين نبحث عن المغامرة في كل مكان »



بيكاسو... فتيات أفينيون... نقطة التحول .





جورج برالك : استخدام العناصر المعاصرة في اللوحة التكعيبية

ذات الهدف .  
ولا يقتصر ذلك على المدرسة التكعيبية ، بل ذهب  
الميتافيزيقيون الى ابعاد اعماق حين قالوا بان الاشياء  
العادية التي تحيط بالانسان هي التي تحتوي على  
المطلق ، ان المطلق كامن في هذه الاشياء ، الحقيقة هي  
الشيء ، ولا حقيقة اعلى ، ولا حقيقة الاله .  
ويستطيع الشاعر ان يأخذ هذه الاشياء العادية  
لتصبح بالنسبة له لغة شعرية كاملة توصله الى اعماق  
المطلق واكثر الجواهر واثمنها ...  
لنرجع الى قصيدة لابولونيير ولنقرأ :  
- « شاهدت هذا الصباح شارعا جميلا نسيت اسمه  
جديدا ونظيفا ، كأنه بوق الشمس  
المديرون والعمال ، والمختبرات وضاربات الالة الكاتبة  
الجميلات ..

اننا لسنا اعداءكم  
نحن نريد ، اقتحام عوالم جديدة .  
حيث يزهر السر الخفي ، ويعطي نفسه  
لمن يريد اجتناءه ...  
هناك اوقدت نار جديدة ... والوان جديدة  
لم تر من قبل  
والآلاف الاشباح التي لا حصر لها  
تريد ان تتجسد ،  
نحن الذين اردنا ان نكتشف الطبيعة  
ذلك العالم الرجب ... حيث يبدو كل شيء فيه  
صامتا ..  
هناك زمن يمكن ان يمسك او يطرد  
اشفقوا علينا ، نحن الذين نقاتل  
على الحدود دائما  
عند نهايات الاشياء ، وعلى حدود المستقبل  
اشفقوا على اخطائنا ، وخطايانا » .  
ان القصيدة تعكس لنا روح العصر الذي عاشه ،  
محاولة اقتحام العوالم للوصول الى العالم الجديد الى  
النار الموقدة ، من اجل المفامرة ، ان الشعراء والفنانين  
يقاتلون على الحدود من اجل المستقبل ... كما يقاتل  
الجنود من اجل القضية . ان روح التجديد قد بعثت  
حية في هذه القصيدة ، وهي تعكس واقع الفن والشعر  
ولكن ماهي اهداف ( ابو لونير ) الاساسية التي  
خاض من اجلها معركة على الحدود .  
انه يقول :

« ان الشاعر لا يحتقر اي حركة من حركات الطبيعة  
وفكره ينشد الكشف عن ارحب الانظمة واصعبها  
منالا في الجموع والمحيطات والامم كما ينشده .. في  
الوقت الاكثر بساطة يد تنقب في جيب عود ثقاب  
يشتمل ، صراخ حيوانات ، رائحة البساتين بعد  
المطر ، لهيب نار في موقد » .

ويصل الى مرحلة اكثر وضوحا حين يقول :  
- « ان اقل الاشياء يمكن ان يعبر عن لانهاية  
مجهولة » .

وهذا يؤكد لنا مدى ارتباط آراء ( ابو لونير ) بما  
قدمه الفنانون المعاصرون له ، التكعيبيون ،  
والميتافيزيقيون ، ان التكعيبية ألحت على المواضيع  
العادية في الحياة اليومية ( ورق اللعب ) و ( الاعلانات  
الجدارية ) وقصاصات الصحف و ( الطوايع ) ، الانسان  
من جهة وما يستخدمه من اشياء معاصرة له ، وبالتالي  
يمكن ان يصنع العمل الفني من أي مادة وعبر أي  
موضوع ، وباستخدام اتفه العناصر بالنسبة للآخرين ،  
ويمكن الوصول بهذه العناصر الى التعبير عما هو  
لا نهائي ، ليس المهم نفاسة المادة ولا قيمتها بل الهام  
هو الجواهر والمعاني ، وان الشعر المعاصر يسعى الى





فرناند ليحييه . . . .  
لوحة العمال . . . عمل ملتزم .

التي يقدمها هي التي تكشف الترابط بين الأشياء والمطلق .

وتبدو لوحات ( دي كيريكو ) خالية تماما ، الا من شخص له ظل ، ومصانع عالية الابراج ، وظلال معتمة في الشوارع تماثيل كلاسيكية قديمة نصف حية ، خطوط الانهائية تدل على منظور يمتد حتى الافق ، والاقواس والعمائر الكلاسيكية ، والناس يعيشون في صمت ، اجسام خشبية مفصلة الاطراف كما لو انها موديلات خياط ، شيء ينذر بالشؤم قد يحصل عليه الانسان حين يشاهد هذه العناصر في الشمس المسلطة على صبية تدفع طوقا خشبيا عبر شارع طويل موحش .

ان ( دي كيريكو ) يصل الى الشاعرية حين يستخدم هذه العناصر ويرتبطها ، ويوحى لنا من خلال الفراغات

– من الاثنين صباحا الى السبت مساء –  
يمرون عبره في اليوم اربع مرات  
وفي الصباح تن الصفارة ثلاث مرات  
ينبح جرس كلب عند الظهر  
كتابات الاعلانات ، والجدران  
اللوحات . . . البلاغات . . . تصرخ كالبيضاء  
احب نداوة هذا الشارع الصناعي «

ويمكن ان نكتشف في هذه الكلمات التي ببساطة تامة . . . ثم تحول الشعر من القضايا الميتافيزيقية الى الوقائع الحياتية ، والارتباط بالاشياء ، وتقدير صورة عنها وقد حقق الشاعر في قصيدته ما كان يريده ، انه يريد ان يقدم لنا جوهر الشارع ، عمقه كنهه ، بايقاع سريع حي ، وبصياغة خاصة ، انه يريدنا ان نكون امام معنى الشارع ، وان الصور المتلاحقة



والمنظور عن عالم مقفر ، لا حياة فيه ، يطبق على الانسان المعاصر ويحيله الى شيء من الاشياء ... انها ملحمة كاملة ... شاعرية لا تختلف عن اشعار ( ايلوت ) حين يصف لنا ( الارض البوار ) .. ولا تبتعد عن ( الرجال الجوف ) ... ان الشعر والفن التشكيلي يلتقيان في التعبير عن المأساة عبر الاشياء البسيطة اللانهائية للوصول الى المعنى الاساسي الذي يريده الشاعر .

وفي الحقيقة ان الشعر عبارة عن صور مركبة كما راينا في شعر ( أبو لونيير ) وهو كذلك في لوحة ( دي كيريكو ) وهذه العناصر تعطينا الايحاءات المختلفة التي توصلنا الى الاعماق ، اللامتناهية .  
وهنا نصل الى ميزة اخرى هامة للشعر المعاصر ، تتلخص بقولنا ان القصيدة تؤثر فينا كما لو انها كائن حي مثل البحر والسماء والشمس ، كما يقول ( بول فاليري ) .. انها جميلة كشجرة وليست جميلة لما تقرره ، انها جميلة بما تخلقه من عالم كامل له كل مقومات الوجود .

وهذا يتفق مع آراء ( بيكاسو ) :

« ان الاشكال قد اكتسبت معانيها الجديدة نتيجة للخلق الفني وبالتالي يتحول الاشخاص الى اشكال واللوان ويكف كل واحد منهم عن ان يكون شخصا عاديا » .

ويقول ( بيكاسو ) في كلمة اخرى :  
« ان الاشكال تعيش حياتها الخاصة في العمل الفني » .

وهكذا يصبح العمل الفني تركيبا لعناصر من البيئة واعادة خلقها لتقدم عالما جديدا له نفس مقومات العالم الموجود .

### بول فاليري

وهكذا يبدو لنا ان الشعر المعاصر كالفن انه يريد ان يقول لنا ان الانسان يجب ان يدخل في صراع مع كل ميتافيزيقيا تقليدية من اجل الارتباط بالوجود اليومي ولا يتخلص الانسان من كل ميتافيزيقيا الا اذا استعان بما حوله ، وقاوم لعبة الموتى الذين يحاولون الانتصار على الحياة كما يقول ( فاليري ) في قصيدته الشهيرة : ( مقبرة على البحر ) :

« اتكىء ايها الفنان الموشح بالحرير والذهب  
وانت ايها النائح القبيح المكمل بالفار  
أمسك عنك كذبتك ذات المظهر الزائف  
وحيلتك الورعة التي تحاول ان تجعل الموت  
ثدي ام » .

ولا يختلف ذلك عن اشعار الاخرين من الشعراء المعاصرين الاخرين الذين أرادوا ان يكشفوا عن ان غاية الشعر ان يعكس الحياة ، ويقدم جوهرها ، ويجعلنا نتعلق بها ، انه ينقد يقسو ، يدعو الى الحياة ، لكنه يرفض ان يكون مع الموتى ... مع عوالم الميتافيزيقيا

### جال بريفيه

ولا يمكن ان نجد شاعرا نموذجيا لهذه الافكار مثل الشاعر ( جاك بريفيه ) .. الذي يمثل بالنسبة لنا أحد اعلام الشعر المعاصر المرتبطين بالفن التشكيلي المعبرين بكلمات بسيطة عن أعماق الافكار ، الذين يخلقون عالما من صور ، ومشاهد نستمتع الى قصيدته ( نزهة بيكاسو ) ولنرى كيف عبر عن المعاني الجوهرية في مهمة لاسلوب بيكاسو في الفن :

على صحن كامل الاستدارة من الخزف الخفيف  
وضعت تفاحة ..

وجلس الرسام الواقعي امامها تماما  
يريد رسمها كما هي تماما  
والتفاحة ترفض ان يرسمها الفنان كما  
يريد

وللتفاحة وجهة نظرها التي تريد التعبير عنها  
وهي تملك القدرة على خداعه ، بطرق عديدة

تدور في صحنها  
تدور حول نفسها  
دون أن تتزحزح  
انها كالدوق دوغر الذي احتقر نفسه  
لأنهم يريدون رسم لوحة له

واحتقرت التفاحة نفسها  
لأنها فاكهة جميلة تحقر  
وبدا الرسام الواقعي يدرك  
أن المظاهر الخارجية للتفاحة  
تقف ضده ..

كالمسول الذي خان الحظ  
كذلك المسول الفقير الذي وجد نفسه  
تحت رحمة مؤسسة رعاية الشحاذين  
رحمة لا فائدة منها ..

والفنان ... وجد نفسه فريسة حزينة  
لحشد لامتناه من الافكار المترابطة  
وانتقلت التفاحة فاصبحت شجرة تفاح  
جنة الفردوس الارضية ، وحواء وادم  
رشاش ماء ، وتعريشه من بارم وسلم



تفاح كندي ونورماندي وهسبر يدياني  
تفاح رينيب وآبيان  
وأصبحت كالحية في الملعب ، وعصير تفاح  
والخطيئة الاصلية .  
ومنطلق الفن

وسويسرا وويليم تل  
وحتى اسحق نيوتن  
وربحت جوائز في معارض عالمية عدة مرات  
ولم يعد الفنان المدهش يرى موديله  
اذ سقط نائما

وعندها رآه ( بيكاسو )  
- بينما كان يمر من هناك  
كما يمر من كل مكان  
راى التفاحة والصحن الرسام النائم  
قال بيكاسو :

- « ما اروع ان ترسم التفاحة »  
واكل بيكاسو التفاحة  
وقالت له التفاحة : شكرا .

وحطم ( بيكاسو ) الصحن  
وذهب بعيدا وهو يضحك  
اقتلع الفنان من احلامه  
كما يقتلع الضرس .  
ووجد نفسه مرة اخرى وحيدا  
امام لوحته التي لم تنته  
في الوسط الجميل للصحن المكسور  
والبدور المخيفة للواقع »

ولا اريد ان اضيف الا بعض زيمات بسيطة تشرح  
بعض معاني القصيدة ، ولسوف اتوقف عند عجز  
الرسام الواقعي عن الرسم لانه يريد ان يرسم التفاحة  
كما هي في الظاهر ، ان التفاحة الظاهرية هي التي  
تؤكل ولا ترسم ، اما الذين يرسم فهي تفاحة اخرى ،  
وهكذا اكل بيكاسو هذه التفاحة ، وحطم الصحن حطم  
الواقع ليبنى واقعا جديدا ، بدور واقع جديد .  
ولا تختلف هذه المعاني عن قصائد ( ايلوار ) وغيره  
من الفنانين الذين تأثروا بهذه الاجواء الفنية لنستمع  
اليه قائلا :

« عصفور يطير  
ويزيح السحب مثل حجاب عقيم  
هو لم يخش الضياء أبدا  
مفلق في طيرانه »  
ما له ظل »

ان هذه الصورة البسيطة التي نراها لا يمكن ان  
نتصورها ما لم نشاهد لوحة ( براك ) الشهيرة ، التي  
تمثل هذا الطائر ونرى كيف جسدها بكلمات عميقة  
وبسيطة ، وان في شعر ( بول ايلوار ) الكثير من النماذج  
الحية الثورية التي ترتبط بالفن التشكيلي لنستمع  
اليه يتحدث عن ( الفورنيكا ) فيقول :

« ايها العالم الجميل . . عالم الاكواخ والمناجم والحقول »  
انه يفاجئك بأن عالم الاكواخ والمناجم والحقول  
هو العالم الجميل بكلمات بسيطة وصور من الحياة . .  
تتضمن كل الثورية انه يحول هذا العالم الى شيء جميل  
ويحاول ان يكشف عن جوهر وحقيقة ما اراده بيكاسو  
من لوحته :

ايتها الوجوه الصالحة للنار  
ايتها الوجوه الصالحة للبرد  
للحرمان والليل للسب والضرب

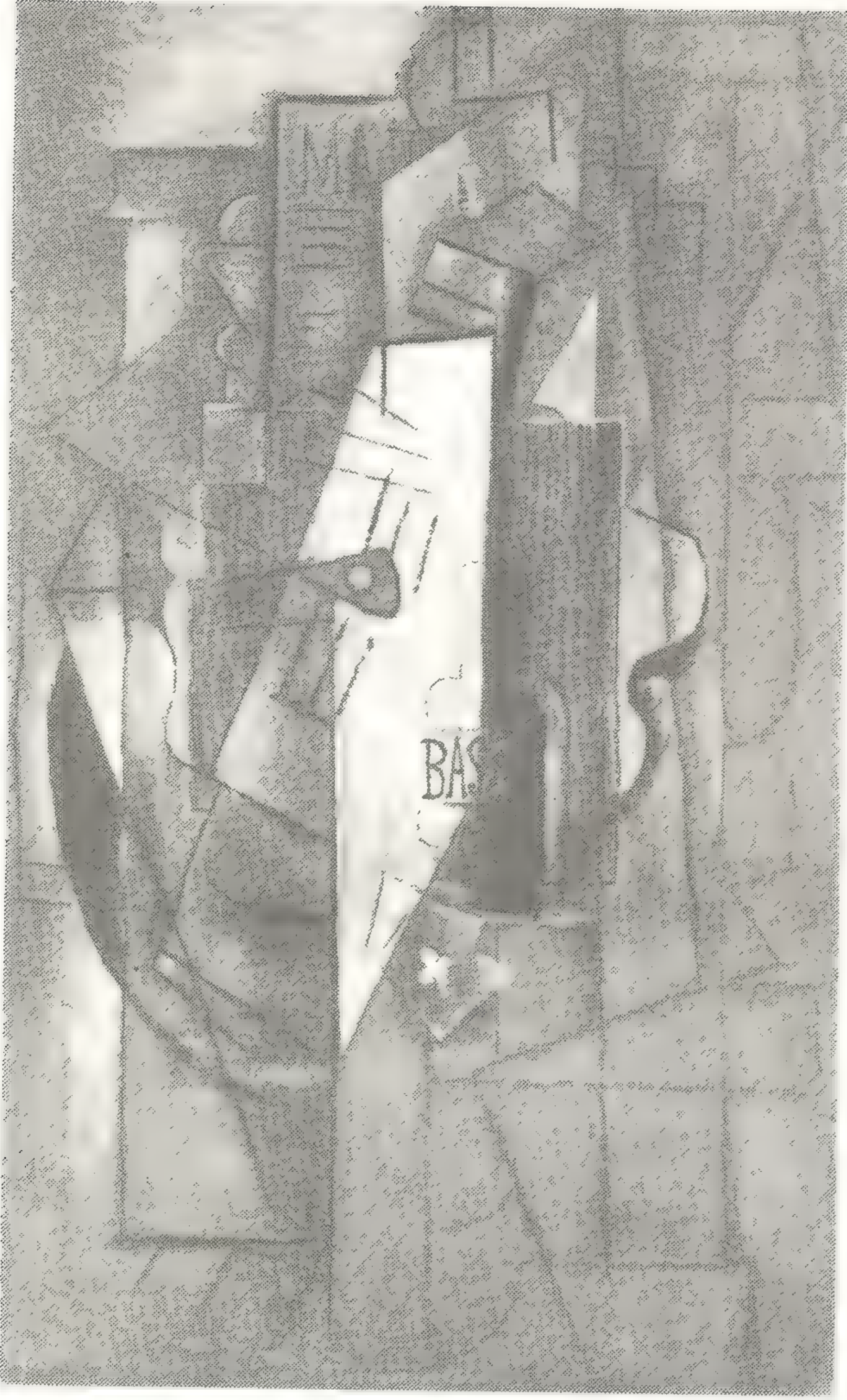
ايتها الوجوه الصالحة لكل شيء  
ها هو الخوف يحدق فيك  
ولسوف يصبح حماتك عبرة  
أجبروكم على دفع ثمن الخبر  
ثمن السماء والارض والماء والنوم  
ثمن البؤس  
في حياتكم . .

قالوا اننا نرغب في التفاهم الطيب  
وظفوا الاقوياء ، وحاكموا المجانين  
منحوا الحسنات وقسموا القرش الى نصفين  
احبوا الجثث  
انهالوا على بعضهم البعض بعبارات

يا رجالا حقيقيين من اجلهم  
يفذي اليأس نار الامل الملهب  
لنفتح معا براعم المستقبل  
ايها المنبوذون . . ان الموت والارض  
وبشاعة اعدائنا في لون  
ليلتنا الرهيبة  
ولسوف تنتصر عليهم

وهل يمكن أن نتصور بساطة أجمل من هذه  
البساطة ، وعمقا اكبر وتعبيرا عن الاعمق بالابسط ،  
الذي يربط الفن والشعر بالانسان وبهذه الجمل البسيطة  
والعميقة . .





بيكاسو... لوحة تكعيبية على ارتباط بالمرحلة .

ان كل هذه النماذج التي ذكرتها ، تمثل نماذج ليس الا من الشعر المعاصر تعكس بوضوح كيف يقف الشعر المعاصر من القضايا المطروحة امام الانسان وكيف يقف الفنان التشكيلي معه .. في خندق واحد .. يكشفان الحقيقة العميقة ببساطة لامتناهية . يقفان مع الانسان مع الحياة مع ارادة كبيرة ليكون الشعر والفن في خدمة الانسان المكافح والثائر .. ومن خلال عناصر انسانية بسيطة يحاول الشاعر ان يعمقها لتؤدي كل المعاني مهما اختلفت .. ومهما تباينت ثورية كانت ام جمالية .. ان الانسان هو الهدف في النهاية .. وان الفن يرتبط بالانسان في هذا العصر على شكل لم يعرفه .. الانسان قبلا .. كالشعر انهما ينهلان من حقيقة واحدة هي .. واقع الانسان المعاصر في هذا القرن وكفاحه من اجل الحياة ، ومن اجل تبديلها بعالم افضل .

ان هذه العبارات تكشف .. الحقيقة ، وجسدت لنا معنى القصيدة وعمقها الانساني .

ومازال الشعر يستقي من الفن التشكيلي ، والفن يحاور الشعر ، حتى اننا لا نرى شيئا يفرقهما سواء من حيث تبادل التأثير في الافكار ، في المعاني ، في البحث عن الحقيقة ، في قول الصدق ، في الفوص على العمق والبحث عن البساطة ...

وان قصيدة الشاعر التشيلي ( بابلو نيرودا ) تعطي فكرة عن هذا بكل وضوح :  
- « الى الجميع ...

الى الجميع  
الى كل هؤلاء الذين لا اعرفهم  
الى الذين لم يسمعوا باسمي الى الذين  
يعيشون على ضفاف انهارنا الطويلة  
وعلى سفوح البراكين .. وفي ظل النحاس المتلهب  
الى الصيادين .. والفلاحين  
الى الهنود الزرق المقيمين  
على شواطئ البحيرات المتألقة كالزجاج  
الى الاسكافي الذي يتساءل الان  
وهو يخطط بأيد قديمة  
اليك أنت الذي كنت تنتظرنني دون ان تعرف  
اليكم جميعا أنتمي ، وبكم اعترف ولكم اغني »

اننا امام ملحمة سريعة من ملاحم امريكا اللاتينية تقدم ولا يمكن ان تفهم تماما دون اية اضافة اليها ، ملحمة مسيرة انسان امريكا اللاتينية ، تلك اللوحة الجدارية التي رسمها ( سيكيروس ) الذي يجسد مخاض قارة انسانية كاملة ببساطة ، وقوة تعبّر وانسانية .. انها نفس الصرخة التي اعلنها يوما ( لوركا ) حين قال :

- « خضراء خضراء

اريدك خضراء ..  
الهواء اخضر .. والفصن اخضر  
والسفينة التي تمخر عباب البحر  
والخيول التي ترعى على التلال  
كلها خضراء ..  
الظلال تحيط بخضرها  
وهي تحلم على شرفتها  
جسدها اخضر وصفائرها خضراء  
وفي عينيها تلمع الفضة الباردة  
خضراء .. خضراء .. اريدك خضراء



# فيكتور هوغو

## فناناً

٢

ترجمة : فريد جحا  
عن موسوعة يونيفرسال

حاشية لنتاجه الادبي ، حسب الراي الخاص مؤلفها :  
[ ان ذلك يسليني ] ( من رسالة لبودلير في ١٩ نيسان ١٨٦٠ ) ، والتحفظ الذي ابداه نحوها ، والذي يدفع واحدا من أوائل المعجبين به ، وهو ( تيوفيل غوتيه ) الى القول : [ ان فيكتور هيغو لم يرم ، من وراء هذه التمارين الماهرة ، الى اكثر من التسلية البسيطة ، لانه مقتنعا بأنه ليس الرجل الذي ينصرف بكليته الى الفن ] ، ولقد كان هيغو يعتبر نفسه أيضا [ دابة مشدودة بحبل الواجب ] ، الى رسالة سحرية ، يتضاءل الزمن امامها [ من رسالة الى فيليب بورتى في ١٨ نيسان من عام ١٨٦٤ ] .

ومع ذلك فان حالة فيكتور هيغو ، رساما - مصورا ونحاتا ، ونجار ابنوس ، وحفارا على المعدن ، ليست مماثلة لحالة هؤلاء الكتاب الموهوبين في ميدان فن الرسم ، مثل بودلير أو فاليري ، ولكنهم كانوا يستطيعون ان يكتبوا حسب اعتراف غوته : [ لقد قمت بأشياء كثيرة : لقد رسمت كثيرا ، وحفرت الخشب ، ورسمت بالزيت ، وجبلت بالطين احيانا ، ولكنني غدت في فن واحد شبه معلم ، انه فن الكتابة بالالمانية ] . ان فن الرسم ليس ملحقا بنتاج هيغو كاتبا ، ولا فضولا صرفا اكتشفه وسيلة مختلفة عن فن الكتابة ، بل هو عمل مقصود لذاته .

وظيفة الرسوم التمهيدية والبديلة :

توصل ( فيكتور هيغو ) بعد فترة امضاها هاويا

### مقدمة :

يحتفل في فرنسا ، وفي العالم ، في العامين القادمين ١٩٨٤ و ١٩٨٥ ، بالذكرى المئوية الاولى لهذا الاديب الكبير ، الذي يحتل مكانة بارزة بشعره ونثره وقصصه ومسرحه ، لا في تاريخ الادب الفرنسي فحسب ، بل وفي تاريخ الآداب الانسانية أيضا .

و ( هيغو ) رسام مصور الى جانب كونه اديبا ، ونحن نقدم فيما يلي مقالة مترجمة تبحث عن فنه التشكيلي .

والواقع ان كثيرا من الفموض ومن سوء التفسير ، يغطي صورة ( فيكتور هيغو ) رساما ، فهو الفنان الذي استخدم الحبر لعرض رؤى وخيالات لا شعورية ، ان حوالي خمسين وثلاثمائة لوحة تبرز شهرته الاسطورية فنانا في متحف ساحة « الفوج » ، وما يسترعي الانتباه منها بشكل خاص ، ما بذل من جهد في صناعتها ، والنتاج العصامي الذي كان يرتجل مادته ( صور مائية بضربات فرشاة على ورق ، اخلاط من الاسبيداج ، او ثفل البن ، او البن ، او البن بالحليب او الهباب ) ، وقد كان يتلف أدواته من ريش معوجة ، واعواد كبريت محروقة ، وكانت تستمر في القيام بدور ( الهامش )





لوحة رسمها فيكتور هوغو بالبحر الصيني الممدد بصياغة خاصة.



رسم فيكتور هوغو في مذكراته .

الاشياء [ بتصاعد الشمس السوداء التي يتألق منها الليل ] ، ثم تبدل لتصعد باتجاه النور حيث [ نور الاله العميق ] ، وتعتبر هذه الرسوم عن حالة [ الأنا ] حبيسة متاهات التأمل التي تصيب بالدوار ، والتي لا خيار لها سوى اللون الاسود الذي يبدي ما في داخل النفس وظاهرها على السواء .

#### الحفر الفامضة

وارتعاش الانحدارات السود اللاذع  
حيث تتموج عند الفسق أسمال اللانهاية

وتحقق رسوم هيغو الغيبية ، التي يستمر إنتاجها، مع ذلك الى ما بعد ١٨٥٨ ، مع القصائد الشعرية الوهمية [ عمل الشبح ] المكمل في إنتاجه [ العمل الحي ] جاعلة تجارب الحالم واقعية وحقيقية .  
ولقد صلحت بعد ذلك حوالي عام ١٨٤٠ رسوم الالوان المعتدلة الفريقة ، لنبت الحراج والشاطآن ،

موهوبا يرسم بالقلم طلبا للتسلية البسيطة ، الى تركيز [ رغبته في الرؤية والملاحظة ] وتمرينها ، انه بعد سلسلة من الرسوم ، التي لا تزال اثرية ، والتي رسمها مستعينا بقلم الرصاص ، او بريشة الصلب [ مقدم كنيسة مولان، مقدم كنيسة بايو ، قصر فوجير ١٨٣٦ ] ، قد استثمر الفائدة التي يقدمها لآعماله الادبية [ نسخ الطبيعة ] ، كتب لابنته ( ليوبولدين ) قائلا [ ان الرسم عن الطبيعة بشكل بطيء وبغاية وأمانة كان الوسيلة للوصول يوما ما ، الى العمل السريع والراسخ ] ان الرؤية عند هيغو تلي النظر ، فلوحة [ برج دويه

١٨٣٧ ] ليست وثيقة البتة كما كانت لوحة ( كورو ) عن البرج ذاته ، ولوحة [ كاتدرائية ريمس ] المرسومة في عام ١٨٣٧ هي عمل متخيل ، أما لوحة ( برج الفئران ) فعلى الرغم من أنها تعود الى ٢٧ أيلول من عام ١٨٤٠ ، فإنها لم ترسم بالقلم الخفيف ، ولم توضع في الجزيرة الصغيرة الموصوفة في رسالة الرين الا بعد ذلك ، انها استحضار لرسم لم يفارق طفولة هيغو ، وقطعة « مطبوخة » في المحترف ، انها تسلية خيال مجنح ، مرسومة في [ الساحة الملكية بباريس ] ، والتورغ وهو برج مستدير وحيد في ركن من غابة مثل شقي ، قد رسم ، مرة ثانية بالبحر الصيني والاسبيداج من أجل الطبعة المزينة بالصور لروايته ( العام ٩٣ ) في الثلاثين من أيار عام ١٨٧٦ ، كما كان في عام ١٨٣٥ ، وبرج ميلوزين بقصر فوجير في أفخم صورة وأعلها في الذكرى ، مثل الصورة البدائية ، التي غدت محبة لبرج كانكا نفروتي لقصر بوروبون أو شامبول والتي كانت تهبأ في الوقت نفسه في نوتردام دو باري ١٨٣٢ .

واعقبت حادثة غرق ابنته ( ليوبولدين ) في عام ١٨٤٣ فترة صمت أبدي ، شغلها تحضيره لكتاب البؤساء، والاحاديث ثم الشتائم السياسية [ العقوبات ] ، وخلال المدة الفاصلة ، أعطى صور الاسبيداج المائية الكبيرة من [ ١٨٤٨ - ١٨٥٠ ] : لوحة [ بباريس ] الرائعة المرسومة من محترف رقم ٣٧ من شارع برج أوفروني و [ القصرين ] والشجرات الثلاث حيث تشاهد كتل من السواد منتزعة بالمكشط ، ومخططة بأشعة طيفية مع مخلفات بيض داكنة ، وانخرط هيغو ، الذي كان يتابع شجاره دون ثورة مع الآلهة منذ كارثة ١٨٤٣ ، في ليل مظلم ، فالليل هو [ الحالية الطبيعية والخاصة للكون الذي نحن جزء منه ] ، بينما النهار [ القصير في امتداده في الفضاء ليس الا كالتماع نجمة ] تماما كما هو شأن ذكر عذوبة شعاع طفلة المفقودة ، ان الرسوم التي رافقت وأعدت سفر ( التأملات ) ، والنتاج الخفي المكتوب من سنة ١٨٣٥ الى سنة ١٨٥٨ تعكس في مستنقع من البحر ، الحالة التي أوحى بها انتشار الحلم في عالم ذي قطبين ، مزدوج الايمان، حيث تسحق



والرؤية من خلال ستائر الاشجار ، صلحت لتكون رسوما لعناوين مجموعة ( الاشعة والظلال ) ، وهناك عولجت رسوم ملونة تلويننا بارعا بالحبر ، أو بالالوان المائية المسودة بالريشة ، وغير المؤرخة مثل رسم [ جبل سان ميشيل ] و [ كنيسة الكتيب ] ... عولجت هذه الرسوم على طريقة [ رامبرانت ] الفسقية ، والتي ينتشر النور المنبعث من شيء متواضع فيها على اللوحة كلها :

ضوء ، شعاع غامض ، ينطلق من مهد

تهزه امرأة على حافة كوخ

يذهب الحقول ، والاشجار ، والماء ، ويفنو نورا

الا ان الرسوم التي تشخص ليل هيفو الفضائي يعالجها بدءا من بقع ، وتحت احداها كتب هيفو [مشهد غسقي ، مسدود ، أسود ، قبيح ] .

الرسوم يحبس بالكتوب :

ان بضع صفحات من [ البؤساء ] ١٨٤٥ - ١٨٦٢ و [ عمال البحر ] ١٨٦٤ - ١٨٦٦ ، والرجل الذي يضحك ( ١٨٦٦ - ١٨٦٨ ) (١) ، قد رسمت قبل ان تكتب . ينبغي ألا يخلط بينها وبين رسوم تسبق الحراف ، انها تؤلف تغييرات للمكان تمهيدية ، أو محاولات أولية للأسقاط ، سيمارس الكاتب عليها ،



منظر شجرة للضمان فيكتور هوغو .

متابعا خطوات الفنان ، فعلى رسم سفينة [ الدوراند ] بعد الفرق - موجود بالمكتبة الوطنية بباريس ، كتب هيفو : [ عندما رسمت هذه اللوحة لم أكن قد اتخذت قرارا بانتزاع صواري الدوراند من قبل العاصفة ] ، وعلى رسم [ دوفر ] في المخطوطة نفسها : [ لقد أملت كثيرا مدخنة الدوراند الجانحة ، يجب أن تكون أكثر استقامة ] . ومنارة [ كاسكيه ] ، ومنارة [ اديستون ] قد رسمتا في عام ( ١٨٦٦ ) قبل أن توضعا في رواية [ الرجل الذي يضحك ] ، ولقد أخذت الأخيرة من كتاب [ ملاذ بريطانيا وايرلندا لجيمس بيفريل ١٧٠٧ ] ثم شوهدت بشكل غريب ، تصور الأولى نهاية نار جمر خيالية لرسم منفذ على ورقة من الورق المقوى في عام ١٨٥٥ ، وتمثل كنيسة تهدمت على صخرة الايرمتاج في مدخل مرفأ سانت ايليه في جيرسي ، مظلة بعد ذلك في تقطيع سيلد بدوره رسما مائيا معنونا بشيء من التعسف [ ذكرى سويسرا ] وهو موجود في متحف فيكتور هيفو .

وفتح البحر ، الذي يضرب الجزر الانكلو نورماندية ، مسرحا واسعا من الاتصال بالنزاع المستتر الابدي لدى هيفو بين الظل والنور ، ومرآة في المعركة الابدية بين [ فكر اعصار النور ] و [ الاعصار المحرك لكفن كبير ] ، ولقد شبه ( هيفو ) في رسمين مؤرخين في عامي ١٨٥٦ و ١٨٥٧ ، مصره بمصر [ سفينة ضربتها العاصفة وسط محيط رهيب ] ، وبموجة تنعزل ، وهي تسقط ثانية ، مثل فك انسان : [ وكان ذلك الاقتلاع والانسحاق في آن واحد ] ، والبحر أيضا صورة الزمن [ هذا النحات الكبير ] ، ورسم هيفو في عام ١٨٦٠ ، بعصر عنبري ويضع نقاط خضر وحمر ، مائيات القسم الذي لم ينته من ملحمة الشعرية [ أسطورة العصور ] حيث توجد تطورات لمجموعات من الحيوانات الضخمة ، وهي في طريقها الى الهرم الضخم ، المبني والذي يصخب بضجيج عدد وافر من الناس يعذبهم الزمن ، انه برج بابل الذي تركه الزمن قائما على الرغم من التآكل ، أو شاطئ صخري هدمته حركة المد والجزر ، أو العجلة دون نهاية لمحاولات اعتداء امتداد الزمن .

وهذهات طريقة هيفو حوالي عام ١٨٧٠ ، فلقد قادته الى تأثير أشياء مرئية سابقا [ ذكريات حصار باريس ، والرحلة الى اللوكسمبورغ في عام ١٨٧١ ] ، الا أن بيت العنكبوت الممتد مثل نافذة أمام نظر [ فياندن ] يستدعي فكرة تمدد الحد الأدنى حتى الحد الأعظم ، من أرجل العنكبوت حتى أشعة الشمس ، ومن الحفرة حتى السماء الزرقاء .





رسوم متنوعة .. تركها الشاعر هيفو .

### مكانة هيفو في تاريخ الفن :

لم تدع عزلة هيفو الشاعر والفنان فيه بلا صلات بمن سبقوه ، أو دون اتصال برواد الفن الحديث بين معاصريه ومن تلاهم ، فقد اعترف بأنه مدين بالفضل [ ليرانيزي ] (٢) وقد أهدى إليه ستة أبيات في مقطع من ديوان ( التأملات ) :

دماغ ليرانيزي الاسود  
حيث تمتاز السفينة بالماء  
والسلم ، والبرج ، والعمود .

انه مقطع كان منبعاً لاستعارات تعبر عن الوضع الانساني لهيفو الفنان أكثر من تعبيرها عن هيفو الكاتب ، ان اضطراب ليرانيزي المعماري ، وأقبيبة سجونه المخيفة التي تلازمها العقوبات ، كانت جاذبية تشد عاطفة ( هيفو ) نحو هذا اللون من الابداع الحزين ، وليس من قبيل المصادفة أن تكون رسوم ( هيفو ) الكاريكاتورية ذات علاقة بعقريّة فن ( الباروك ) وتذكر بهلوسات رسوم ( بيريني ) (٣) الخيالية ، لانه يوجد

(٢) ليرانيزي ... حفر ومعمار ايطالي ( ١٧٢٠ - ١٧٧٨ ) حفر أكثر من ألفي لوحة على المعدن استوحاها الفنانون الكلاسيكيون الجدد ، ونشر نتاجه في عام ١٨٣٦ في ٢٩ مجلداً .

كما قال : [ مرح صاخب في الظلمات ] ، وعلى النقيض من ذلك ، فان الاسلوب القوطي في رسوم هيفو ، والتكرار الملل للبناء المتهدم تحت ممر قليل الضياء ، يذكرنا بالبناء المتهاافت المثير للعجاب ، بجانب ( ديزنيفيل ) المحفور بماء الفضة والغواش للفنان الرومانسي ( سيليستين نانتونيل ) (٤) الذي ترك أثره في فن هيفو ، بعيداً عن مرحلته الفنية الاولى ، ولقد تأثر هيفو ، شأنه في ذلك شأن الانكليز الذين أحيوا فيه القرون الوسطى في القرن الثامن عشر ، تأثر بما هو باروكي وغريب ، أو كما قال هو نفسه بما هو ( روكوكو ) في الفن القوطي الذي أنهى علاقته بأسلوب الفن الروماني المخيف ، ورسوم هيفو وجولييت دوريه البدائية المحبوكة تتدلى من سماء صافية مما يوحي بأنها رسمت في [ غرونوالد ] والفسقية المنعكسة وسط بحيرة خيالية ، هي تكبير مملحة مركبة مع بركة [ هواتفيل هاوس ] في [ غيرنوسي ] ، ان هيفو ، لم يكن مع ذلك ، ليحب فن الروكوكو بالمعنى الحرفي ، ولكن انتسابه الى هذا اللون من الفن قد منحه حرية في انتاج فن ملون بايقاع غير

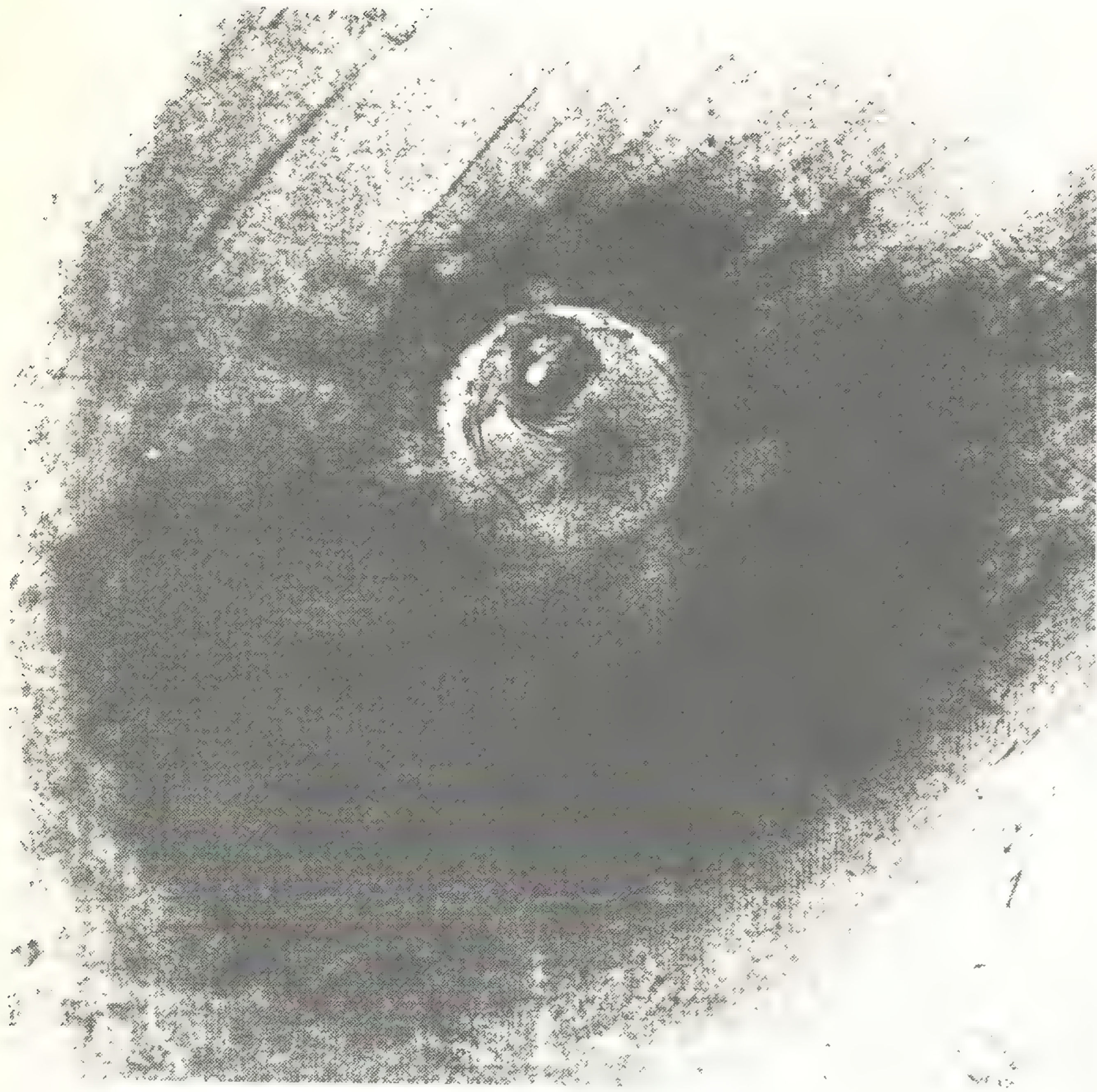
(٣) بيريني : رسام ونحات ومعمار ايطالي ( ١٥٩٨ - ١٦٨٠ ) سيد العمارة الباروكية والتزيينية ، وهو الذي بنى بوابة القديس بطرس في روما .

(٤) نافتونيل : رسام وحفار فرنسي ، زين كنب الرومانسيين برسوم .





وجه تشخص رسمه في مذكراته



وتر تحيط به الغيوم .... هوغو .

متناسق ، وفي اطارات الخشب المدموغ المزين التي تعلن بفرابتها عن الفن الجديد ، وعن تجارب [ غوغان ] في النحت التزييني .

أما رسوم نساء هيفو العاريات ونصف العاريات المحمومات ، فهن أخوات عصايات ( فيليسيان روبس ١٨٣٣ - ١٨٩٨ ) ، وتوجد لوحات أخرى نصف ماجنة ، كاللوحه المرسومة بالالوان المائية والتي أدخلت في مخطوطة مجموعة أغاني الشوارع والغابات ، حيث اللون الاسود مثير كلون يجاور الوانا حارة ، مما يجعل منها ذكرى [ لغويا ] وقرابة من [ مانيه ] ، على أن ( أوديلون رودون ) هو الذي فهم أحسن الفهم أن الاسود [ هو العامل والعقل ١ ] ، أن مطبوعات سفر الرؤيا المحفورة على الحجر [ ١٨٩٩ ] محملة بتحجير بالريشة والمكشط ، تذكر بالعمق الخشن والمخمل للظلال في رسوم ( هيفو ) ولقد استعمل هيفو ، قبل التكعيبيين ، التقطيعات والملصقات ، أو استعارات الدانتيل ، ولقد استمد ، قبل السوراليين ، تأثيرات من اللحظات ، ومن اصطدامات جنينية للبقع ، ومن الرسم الآلي ، هناك رسومات بالحبر من الفترة بين

( ١٨٥٦ ) و ( ١٨٥٨ ) مخططة بخط متصل مع رعونة مهتزة ، باليد اليسرى بالتأكيد ، يد اللاشعور ، انها رسيمات تعيد الى الحياة من جديد شياطين وجن المخطوطات القوطية ، وما فيها من امتدادات النبات المخيف ، والحيوان ، والانسان ، أي جميع هذه الكائنات ( الخفية والضارة ) والتي هي من [ طبيعة تنتفض وترتفع بتأثير الخوف من سوط الله ] ، وهي رسيمات ذات صلة بالرسوم المسجلة على الطاولة الدائرية خلال اجتماعات ( ١٨٥٣ - ١٨٥٤ ) .

ان ذوق هيفو تجاه المواد المطروحة والوسخة ، والتحول الذي يمنحها اياه اتحادها في تركيب مجير ورائع ، يشران بتجارب ( جان دو بوفيه ) ، وانه ليوحد مضمون وجودي في تقنية هيفو وفي فنه الشعري ، ان مجارير باريس ، وامعاء ليفياتان ، ( البؤساء ) منتفخة بالتجاعيد الضخمة مثل قاع المحيط ، ان تناسخ أعماق الحياة ، والمقر الاخير ( في التوراة ) معناه [ حماة الشر الشامل ] ، والصورة المربعة لكل ما هو موجود دون أن يبلغ مرتبة الكائن المرئي .



# الشاعر وليم بليك فناناً

ترجمة وإعداد: عبد الرزاق العلي

وليم بليك شاعر وناب ومصور ، ويعبر من طليعة الشعراء الخمسة البارزين في الحركة الرومانتيكية الانكليزية وهم ( كوليريدج - ووردزورث - شيلي - كينيس ) ، على أنه انفراد من دون سائر الرومانتيكيين برؤيته المتميزة للعالم .

ويعتبره بعض النقاد رائدا للرومانتيكية الانكليزية تلك المدرسة التي قامت لتسفه العقل وتعود بالانسان الى الطبيعة والخيال حيث طرحت الخيال كبديل عن عقلانية عصر التنوير ، وفي الحقيقة ان هذه الحركة الجديدة في الفن والموسيقى ، لم تكن لتكتب لها الولادة ، قبل أن يصبح الخيال نواة للنظرية الشعرية وقبل أن يطرح ، جانبا ، المفهوم القديم الرامي الى أن الشاعر شارح أكثر مما هو خالق ، وقد جاء هذا الايمان بأهمية الخيال كجزء أساسي من الايمان بالذات الفردية ، ومن الاعتقاد بأن كل كينونة ان هي الا عالم قائم بذاته ، مع أنها في الوقت نفسه تنطوي على الكل وتحتويه .

والخيال هو مصدر الطاقة الروحية الربانية عند الرومانتيكيين ، ولما كانت ولادة الحركة الجديدة في أعقاب الثورتين [ الفرنسية ، والاميركية ] اللتين شددتا على الحريات بعامية ، والحرية الفردية بخاصة ، فإنها تأثرت الى حد بعيد بهذا الاتجاه الثوري ، فالفردية في الشعور والخيال هي التفسير الوحيد لكافة العناصر المشوشة في الادب والفن الرومانتيكيين .

وتتلخص فلسفة الرومانتيكيين في الفردية بأن كافة البشر ولدوا أحرارا ومتفاوتين في الطبيعة الذاتية ، وينبغي على كل منهم تعقب سعادته الخاصة بطريقة

خاصة ، وتتطلب كرامة الانسان أن يهتم كل فرد بأصالته وأن ينتحي بها بعيدا عن التقليد ، فكل فرد واقعة فريدة ، ولعل الأساس الاقتصادي لهذه النزعة المفرقة في الفردية ، هو النظام الرأسمالي الفتى السائد في غرب أوروبا .

حاول [ بليك ] أن يجمع بين وضوح الفكر وجموح الخيال وهذا ما جعله مشتتا بين آراء ونزعات عدة في شبابه غير أنه بقي وفيا لرومانتيكيته الصوفية طوال حياته ، فهو يصف لوحاته « برؤيا الخلود » ، وهذا يعني عند ( بليك ) أن لوحاته هي التعبير في أشكال بصرية لفهمه للحقيقة المطلقة تماما مثل قصائده التي عبرت عن نفس الفكرة في أشكال كلمات .

ويتميز ( بليك ) بسعة اطلاعه وتنوعه فقد أظهر اهتماما مبكرا جدا ، بالفلسفة حيث قرأ كل من (بيكون) و ( لوك ) ورفض آراءهما ، وفي الشعر قرأ الاليزابتيين وشعر الحماسة والشاعر ( بوب Pope ) ، بعيف .



( بلا متعة ) ، أما في الفنون البصرية فقد استخف بالمدرسة الطبيعية الفلمنكية والالمانية ، لكنه أعجب كثيرا بفن القبور القوطي في ( ويست منستر آبي ) ، وبالحفر بعد رافايل ومايكل أنجلو .

ومن البداية أظهر ( بليك ) عداوته للعقلانيين وللكلاسيكية الاوغسطينية الانكليزية ، مع استثناء لتلك الحالات الفنية ، التي تؤكد بشكل مباشر على المحتوى الروحي ، والتي أدت الى صعود الحركة الرومانتيكية .

### تطور بليك الفني

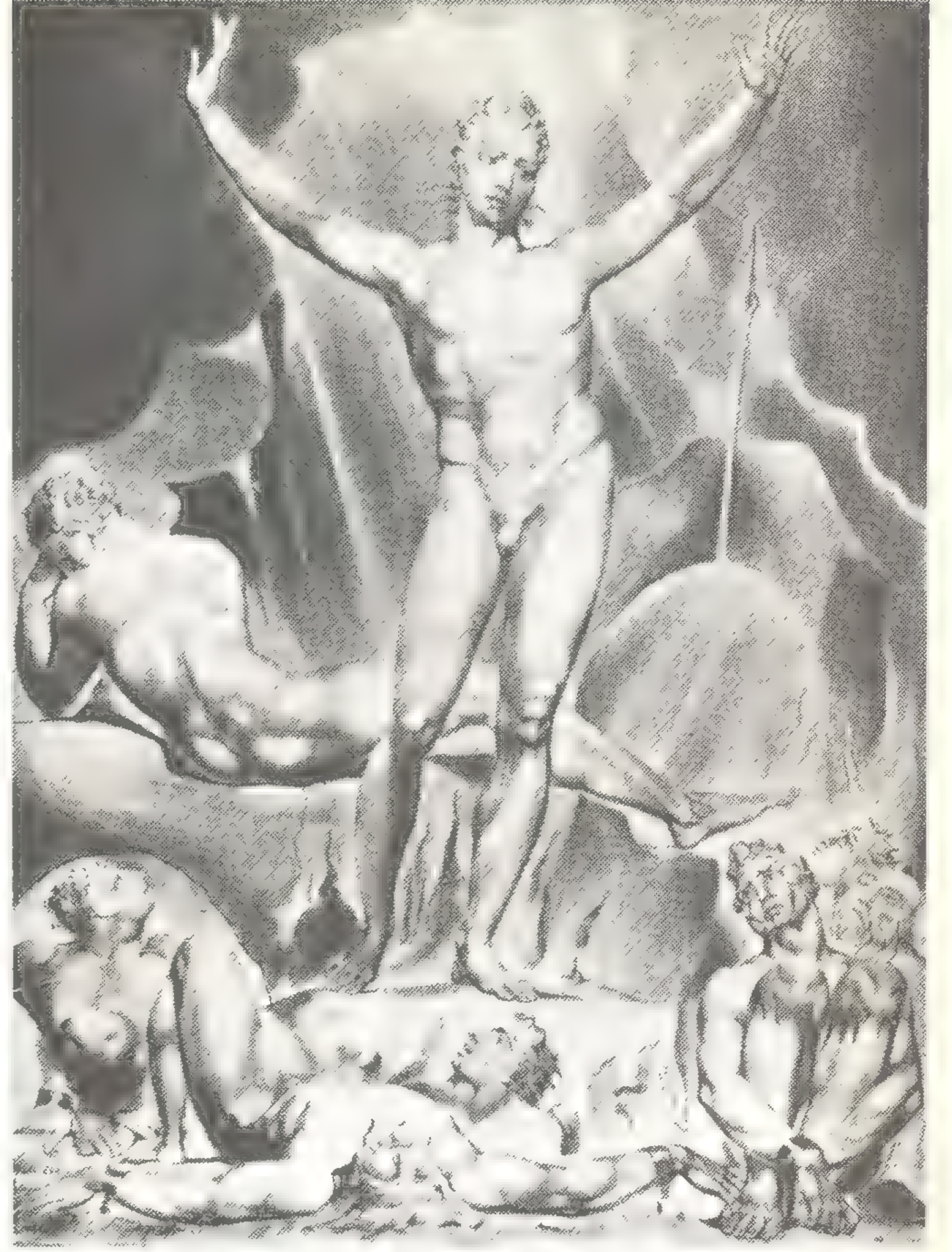
ولد وليم بليك عام ( ١٧٥٧ ) في سن العاشرة دخل مدرسة ( هنري بار ) للتصوير ، وفي عام ( ١٧٧٢ ) ذهب الى محترف [ جيمس باسير ] (١) للحفر ، هذه الفترة في التدريب على الحفر كانت مهمة جدا بالنسبة لـ ( بليك ) في اتجاهين :

الاول : استطاع ( بليك ) أن يتعرف بشكل دقيق على مهنة الحفر وأن يطلع على حفر الرواد وبشكل خاص ( آنجلو - روفائيل - ودور ) .

الثاني : أمضى بليك وقته في [ ويست منستر آبي ] وهي ينسخ أنصاب القبور من أجل الدعاية الاركيولوجية للفن القوطي ، وهذا ماساعده ليصبح حفرًا محترفًا .

وفي عام ( ١٧٧٩ ) انتسب الى [ الاكاديمية الملكية ] (٢) بيد انه كره في معلمي الاكاديمية تشديدهم على الرسم من الحياة والواقع ، ويبدو ان تفكيره الخيالي الصوفي قد قاده الى فكرة انه يتمتع بأصالة لافضل لاحد فيها ، وسبب ذلك هو اطلاعه الواسع على الكتابات الصوفية لـ [ ايمانويل سويدنبرغ ، جاكوب بوهيم ، والافلاطونيين الجدد ] .

وتميزت مائيات ( بليك ) الاولى بتقليدية غير متقنة على مستوى الاخلاق السائدة في تلك الفترة ، وهو الاحتجاج على مستوى الاخلاق السائدة في تلك الفترة ، من هذه اللوحات لوحة [ كفارة جين شور في كنيسة القديس بولس ] وبعد ذلك تعززت صلة بليك بالكلاسيكية الجديدة عن طريق النحات [ جون فلاكسمان ] وقد ظهرت اثار الكلاسيكية الجديدة مباشرة في اعماله التالية مثل لوحة [ الروح القانطة ، والراقصات الجميلات ] وهنا تظهر الحركة المرحية والانسياب في اجساد الراقصات ، ومن المحتمل ان يكون موضوع اللوحة قد اقترحه ( جون بويدل ) (٣) للاشتراك في معرض عن ( شكسبير ) واعماله في عام ( ١٧٨٦ ) غير ان مجموعة الفنانين البريطانيين في تلك الفترة لم تقبل اشتراك ( بليك ) في المعرض معتبرة ان مركزه لا زال متدنيا في عالم الفن .

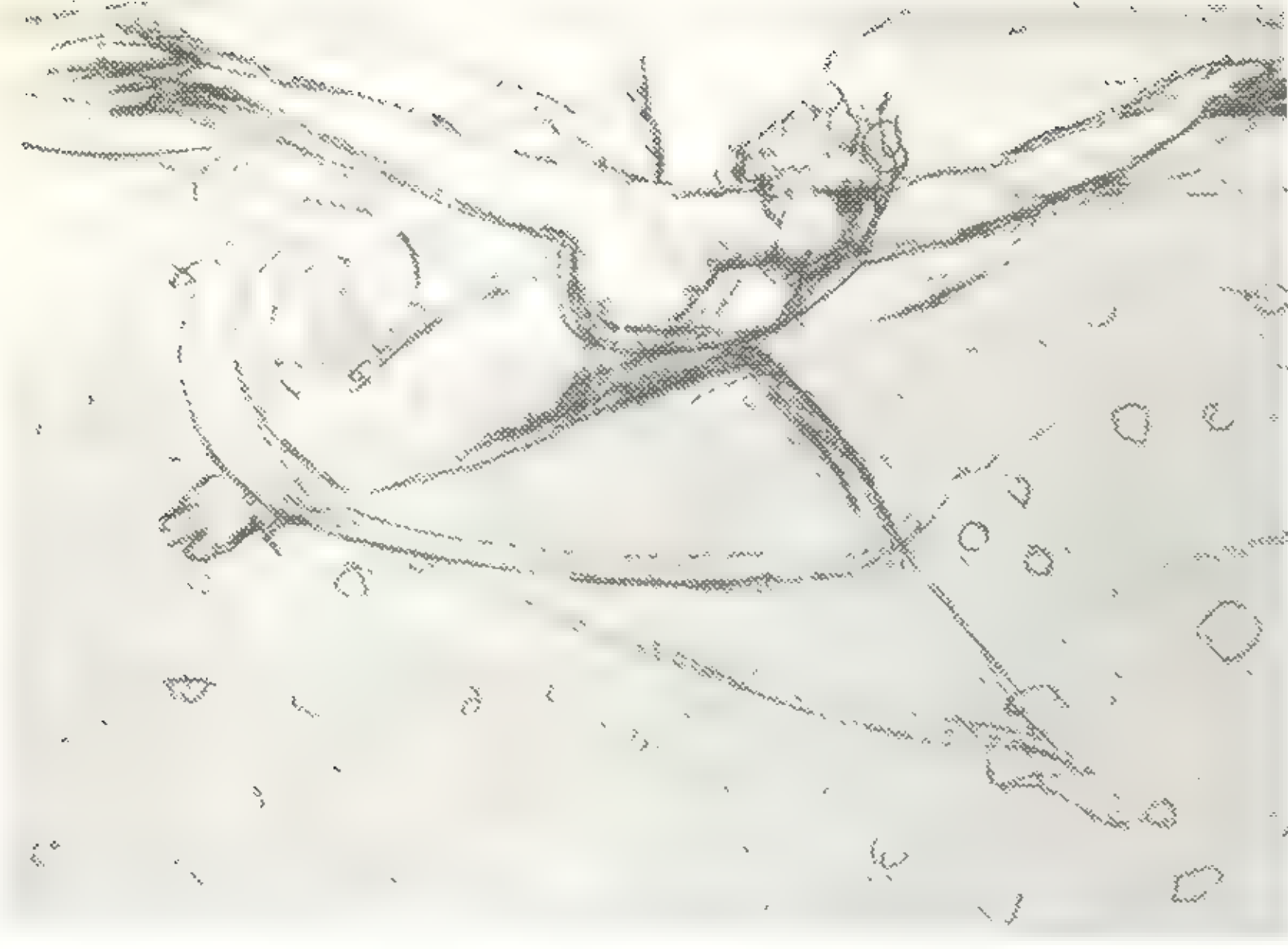


وليم بلاك ... الشيطان يثير الملايكة .

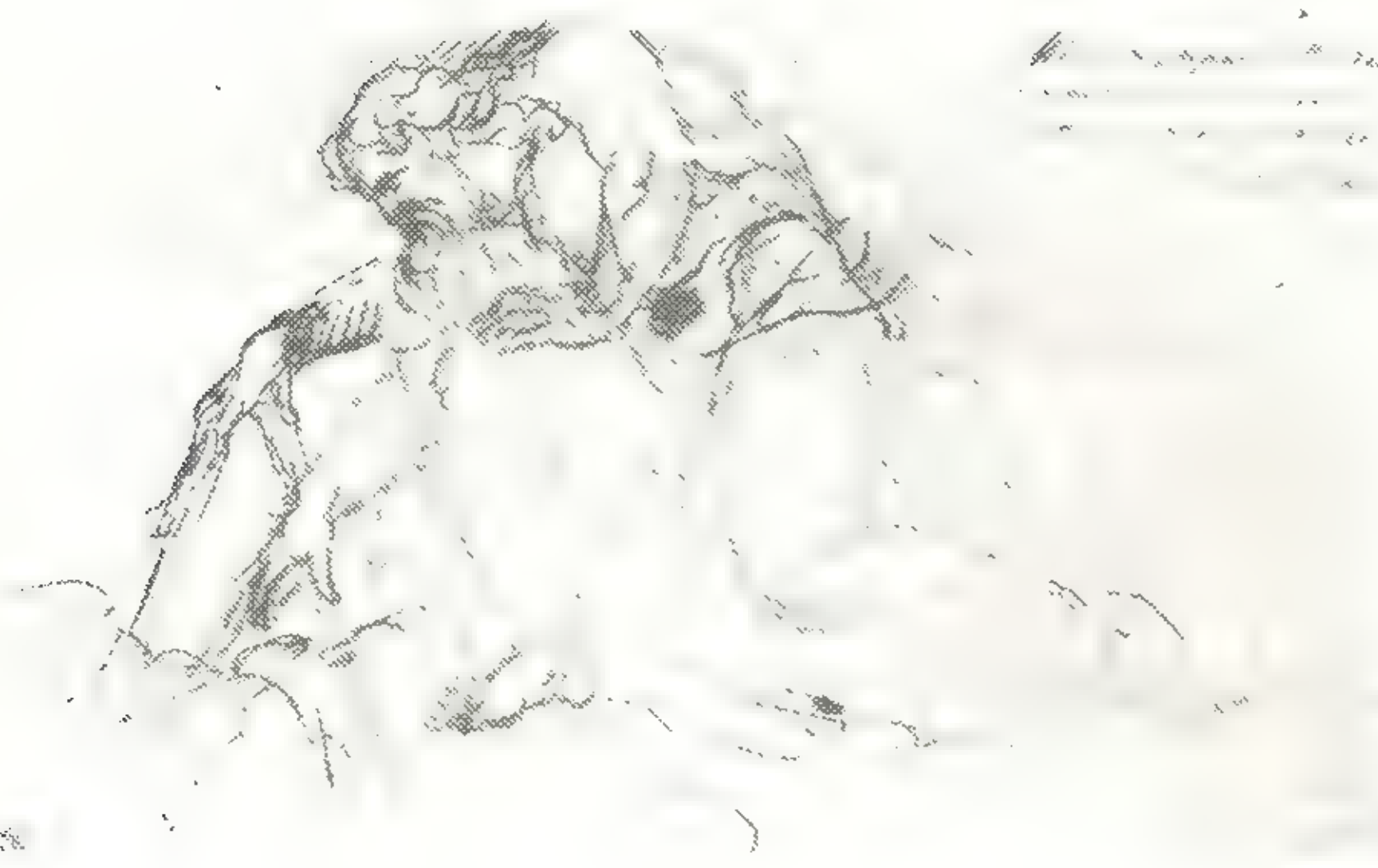


وليم بلاك ... يوم القيامة ... كما تخيله الشاعر





وليم بلاك... ملاك يهبط... الكوميديا الالهية.



وليم بلاك: خلق العالم.



وليم بلاك... الانسانية تنام

وردا على ذلك فقد أعد رسما للحفر في تلك الفترة وهو [أيوب وزوجته وأصدقائه] وقد تميز ذلك العمل بالمتانة والحركة الفنية الرشيقة .  
وبالرغم من أن (بليك) قد عرض بضعة أعمال في (الأكاديمية الملكية) وفي أماكن أخرى بدءا من عام (١٧٨٠) غير أنه لم يستطع أن يعتمد على لوحاته كمورد رزق .

واعتمد في كسب رزقه بشكل أساسي على مهنته كحفار لكنه لم ينجح كثيرا قياسا لمعاصريه الحفارين .  
ويبقى الانجاز الأعظم لـ (بليك) في سنيه المبكرة في مجال الشعر ، ولكن وبعد عام (١٧٩٠) بدأ يستعيد مركزه كمصور ، وحاول (بليك) الشاعر أن يستفيد من (بليك) الفنان ، فينشر ديوانه [أغاني البراءة] مع رسوم توضيحية طبعت بالحفر النافر ثم لونها بالمائي ، وقد تداخلت الاشكال مع القصائد مذكرة بالرسوم التوضيحية المسطحة في العصور الوسطى .  
في عام (١٧٩٤) ينشر ديوانه الذي يجمع أغاني البراءة مع أغاني التجربة مع رسوم توضيحية أكثر نضجا ، فقد أصبحت الرسوم التوضيحية تأخذ أهمية أكبر بالنسبة للنص ، وأكثر تحديدا أو وضوحا ، وتأخذ هنا قصيدتين الحمل من أغاني البراءة ، والنمر من أغاني التجربة ، فمقابل قصيدة الحمل تظهر أم تعلم طفليها القراءة ، تحت شجرة حيث الأغصان تلتف برشاقة ، فوق الصفحة مكونة أحرف كلمات القصيدة في زخرف على صورة أزهار ، وفي مقابل قصيدة النمر نرى التجربة متمثلة بحثتين مرميتين متيبستين بجانب فتاة وشاب .

وكان لنشر هذه التصميمات منفصلة عن الديوان دورا هاما في شهرة الطباعة باللون على شكل واسع بعد عام ١٧٩٥ ، من هذه اللوحات [الله يخلق آدم - بيت الموت - نبوخذ نصر] والتكنيك في هذه الاعمال قريب جدا من الاعمال التوضيحية والمتطورة في تلك الفترة ، ان لم يكن أكثر تطورا ، وهو اسلوب مشابه للتامبرا ، والذي كان يسميه بليك بالفريسكو .  
كان (بليك) يرسم التصميم على ظهر قطعة من الورق المقوى او شيء مشابه فاللون المعزج بالفراء يعطي سطحا مرقشا غنيا ويمكن استعماله طالما هو رطب .

واللوحات الطباعية تبين الاثر اللوني الفني عند (بليك) وهذا ما نشاهده في لوحة (نيوتن - نبوخذ



أيوب ) لكنه لم ينه سوى سبع لوحات من الكوميديا  
الالهية ، التي كان ينوي ان يكملها ، وقد ترك اكثر من  
مائة [ سكتش ] وتصميم بالقلم الرصاص ، بعضها  
انهاه بالالوان المائية .

ويقدم الفنان ( صمويل بالمر ) وصفا مثيرا عن بليك  
لدى زيارته ، يقول : [ في التاسع من تشرين الاول عام  
١٨٢٤ دعاني السيد لينل وذهبنا الى السيد بليك .  
وجدناه مقعدا في الفراش بسبب حرق في رجله ، وبرغم  
السبعة وستين عام ، فقد كان يعمل بهدوء فوق فراشه  
والكتب بحيط به ] .

ان تصاميم الكوميديا الالهية تظهر التقدم الكبير  
الذي اظهره بليك في سيطرته على اللون في سنواته  
الاخيرة ، مظهرا احساسا عميقا وتنوعا في اللمسة  
اللونية ، مثالها [ لوحة بياتريس تخاطب دانتى من  
العربة ] ، فالشخصيات المتمايلة هنا بانسياب تظهر  
المقدرة على الاستيعاب الكامل لـ [ الكلاسيكية الجديدة ]  
والذي كان مشوشا في اعماله الاولى .

فالجمل والبراعة الفنية الفائقة في معالجة (بليك)  
لاشكال شخوصه تظهر جلية ، خاصة في التفاعل  
اللامتناهي والمتنوع بين ( دانتى ) وصاحبه ( فرجيل )  
في لوحة [ دانتى وفرجيل يدخلان الغابة ] .  
اما لوحة [ البابا الساييموني ] فتبرز روعة الحركة  
والطاقة المتفجرة .

وفي لوحة [ دانتى يشرب من نهر الحياة ] يظهر  
التطابق ، بين افكار ( بليك ) وافكار دانتى ، ان تركيب  
اللوحة يختصر وجهة نظر بليك في الخلاص ، فبالإضافة  
الى شخصية ( دانتى ) الوحيدة في النص ، يضيف  
بليك ثلاثة اشخاص مع مجموعة مصورين وهم يرسمون  
الطبيعة .

اما لوحة [ الصورة المواجهة لرؤيا بنات انكلترا ]  
فانها رمز للاثم الناتج عن خضوع الحب لقيود الاخلاق  
الارثوذكسية ، ولوحة [ اوثنون روح اميركا الناعمة ] تعبر  
عن ادانة العبودية في اميركا .

واخيرا ان من الخطأ ان نعتقد ، كما قال بعض  
النقاد ، بأن الشعر هو مجال موهبته وابداعه للتعبير ،  
وانه بالخط واللون لم يكن اكثر من هاو يصارع بدون  
نجاح صعوبات التصوير التقنية والرسوم التوضيحية .



وليم بلاك .... فولتير كما تخيله .

نصر - الله يخلق آدم . )  
ونرى اللون ممزوجا بدرجات متداخلة في العمق  
تبرز توهج وتألق اللون .

وفي عام ١٨٠٨ اقام بليك معرضا مستقلا لكنه لقي  
فشلا ذريعا وهاجمه النقاد هجوما عنيفا ولم يبع الا  
لوحة واحدة لـ ( توماس بوتس ) ، مقتني لوحات  
وصاحب دار نشر في تلك الفترة ، في السنوات العشر  
التالية يعمل بليك عند ( بوتس ) ويرسم لوحات عن  
( ميلتون والكتاب المقدس ) .

في عام ( ١٨١٨ ) تنفتح امامه آفاق جديدة بعد ان  
يقابل [ جون لينل ] (٤) فقد لعب ( لينل ) دورا كبيرا  
في تقديم بليك للجيل الشاب المعجب بفنه بمن فيهم  
الفنانين [ صمويل بالمر ، ادوارد كالغيرت ، وجورج  
ريتشموند ] الذي اجتذب بشكل خاص لاعمال بليك .

بعد عام ( ١٨٢٠ ) ركز بليك جل اهتمامه الفني  
على ترجمة [ سفر أيوب والكوميديا الالهية ] للوحات ،  
وقد انجز ( بليك ) عدة رسوم توضيحية لـ ( سفر





وليم بلاك .... اللاوكون .

ان وجهة النظر هذه مبنية على سوء فهم لمفاهيم بليك في التصوير فهي ليست تهدف الى اعادة تصوير فنية للعالم المادي الذي يراه حوله ، كما تصور البعض ، بل على العكس تماما فانها تمثل النقيض لما لاحظته ورآه يقول بليك [ هل التصوير محصور بالعمل الشاق الخسيس للرموز المنسوخة ، طبق الاصل للمادة الزائلة الفانية ، والتي لا يمكن ان ترتفع ، كما الشعر والموسيقى الى المجال الابداعي الحق المرتكز على المفهوم التخيلي؟ لا ، ان التصوير لن يكون هذا ابدا ! فالتصوير ، كالشعر والموسيقى ، يتوجد ، ويشير الجدل بأفكاره الخالدة ] . وهكذا نرى ان اسلوب ( بليك ) في التصوير يتغير من خلال سيرة حياته طبقا للمتغيرات الدينية والفلسفية في وجهة نظره ، غير ان تصوره لمفهوم وطبيعة الفن لم يتغير جوهريا بقدر كبير .

لقد عاش ( بليك ) حياته مغمورا ولم يعترف له احد بالنبوغ حتى اصدقاءه ، ولم يقلق هذا الجمود (بليك)

وانما واظب على اعماله فرسم مارسم ، وكتب ماكتب ، ولم ينل شهرة ولا نجاحا في كل اعماله ، الا انه عاش بأفضل ما في استطاعته ، وامن بانه يملك كل ما يحتاج اليه ، واعتقد ان الشهرة ليست ضرورية للعبقري ، لان الانسان يولد وحيدا ويموت وحيدا حسب عقيدته .

١ - جيمس باسير : حفار انكليزي عاش في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وكان يملك مدرسة لتعليم الحفر .

٢ - الاكاديمية الملكية : تأسست في لندن في عام ١٧٦٨ من اربعين اكاديميا وفي عام ١٧٦٩ انضم اليها عشرون آخرون وقد كان لجورج الثالث دورا كبيرا في هذه الاكاديمية .

٣ - جون بويدل : ناقد فني عاصر بليك وكان من اصدقائه . ( ١٧٩٢ - ١٨٨٢ ) .

٤ - جون لينل : مصور اشتهر برسومه التوضيحية للانجيل عُرف عنه انه كثير النعمة فضيلته الوحيدة هو مساعدة المادية لـ بليك عندما التقاه عام ١٨١٨ .



بمناسبة مرور ١٠٠ عام على ولادته

٤

# جبران خليل جبران

## الشاعر... الفنان

اعداد : مها قواص

وأما ( جبران ) حياته الباكورة في جو يسوده الفقر والخصام ، ولم يكن جو المدرسة بأفضل من البيت ، فجاء ايثاره الوحدة ، وقد تبدى باكرا في طفولته ، علامة على غربته عن جو البيت والمنزل على السواء ، وفي الوقت نفسه ابدى ذكاء مبكرا وولعا شديدا بالرسم ، ولعل ولوعه هذا بدا في نظر ابيه هواية حمقاء ، تعيق ابنه عن النمو بقوة وصحة ، فحاول بكل صرامة كبح ( جبران ) وتعنيفه بكل وسيلة ، مما دفع بجبران الى مزيد من العزلة والوحدة مع رسومه وصوره ومع شخصياته الساخرة .

مع حلول ( ١٨٩٤ ) رأت والدته ( جبران ) مع ابنها الاكبر ( بطرس ) ان الهجرة هي الحل الافضل للمشكلات التي تعانيها الاسرة ، فضلا عن انها تقدم خير الامال لمستقبلها وطموحاتها ازاء اولادها ، فاتجهت انظارها الى اميركا ، وشدت الرحيل الى ( بوسطن ) لوجود جالية لبنانية تستطيع الام ان تعتمد على مساندتهم لها ، مخلفة وراءها الزوج الذي لم يحمل يوما هما ازاء عائلته .

وفي ( بوسطن ) ووسط حي يتسم بكل مظاهر الفقر هو الحي الصيني ، حي المهاجرين والفقراء ، حلت عائلة ( جبران ) المؤلفة من الام ( كاملة رحمة ) و( بطرس ) و( جبران ) و( مريانة ) و( سلطانة ) الصغيرة ، ونزلت العائلة للعمل ماعدا ( جبران ) الذي انصرف الى دراسة اللغة الانكليزية ، في ذلك الوقت الذي اتسم بكل معاني الكفاح لايجاد موضع قدم في بلد تسوده القسوة والنفي لكل متطلبات العقل ، تعرف ( جبران ) الى الفنان

« أجمل ما في جبران ، صراعه المستتب مع نفسه لينقيها من كل شائبة ، ويجعلها جميلة ، كالجمال الذي لمح به بخياله ، وبته بسخاء في سطورهِ ورسومهِ ، فالفن مهما تسامى ، في نظر صاحبه ونظر الناس ، ليس من الاهمية في شيء ما لم يترجمه صاحبه والناس ، الى قوة تنشط بهم من عقالات المعيشة المحددة الى حرية الحياة التي لاتحد من الانسان في الله - الى الله في الانسان »

« ميخائيل نعيمة »

ولد [ جبران خليل جبران ] في السادس من كانون الاول عام ( ١٨٨٣ ) في قرية بشري الواقعة في القسم الشمالي من الجبل ، لعائل لم يكن كثير الحنكة والخبرة ، محقق في تحصيل الاعالة الكافية لعائلته ، ولام متقدمة الذهن ، نبهة ، رغم كونها غير مثقفة جريا على عادة تلك الايام ، لكنها على نقيض زوجها ، كانت محبة وقابلة للتضحية بالذات ، متحملة لمسؤوليتها طموحة في رسم مستقبل اولادها .



المصور ( فرد هولندادي ) وعبر زيارته المستمرة لرسم ذلك الفنان ، أخذ في التعرف على نواحي جديدة وبدأ في مسيرة مجهولة المصير ، والهدف بان واحد ، مما أثار مخاوف الام فقررت ارسال ( جبران ) الى لبنان لدراسة تاريخ بلده ولفته القومية ، اربع سنوات قضاه ( جبران ) على مقاعد الدراسة في مدرسة الحكمة .

ومن مقاعد الدراسة الى ( باريس ) ، اتجه شاب في وجهه كآبة من يشتهي ولا يدرك وأمام ( نوتردام ) يقف محدثا نفسه ، لقد آن له ان يكف عن التفرج ، فليوناردو دافنشي لم يكن متفرجا ، ولا ( ميكلانجو ) ، ولا ( روبنز ) او ( فلاسكينز ) او ( تيسيان ) ...

كان كثير الاحلام ، لكن أين المال لدراسة الفن ، ومن ذا الذي تهمة الاحلام والاشواق في عالم المادة والواقع ، ومن ( باريس ) مدينة الحلم والجمال والفن الى بوسطن مرة اخرى ، ليجد السيف الاسود قد سلط حده على عائلة ( جبران ) ، وبدأ في حصاد ارواح الاحبة واحدا بعد الآخر . ولم يبق سوى ( مريانا ) ، شمعة دربه المضيئة ورمز التضحية وبذل النفس في سبيل اخيها .

دائرة الوجد تكبر ، والغربة تضيق انفاسه ، والروح متعبة اكثر من الجسد ، وليس من صديق ينتشله من تلك الدائرة سوى صديقه ( فرد هولندادي ) الذي قدم له تذكرة سفر الى شاطيء ( فايف ايلند ) حيث حمل عدة الرسم . ولف ريشته بألف هاجس . وروحه تفتش عن الخلاص فلا تجد منفذا غير اللون والقماش المنصوب على خشبة . تسعة ايام . وهو يرسم ، ثم حمل رسومه وعاد الى ( بوسطن ) ليقم معرضه الاول بعد ان توافر له ما يهيء معرضا .

أقيم المعرض سنة ( ١٩٠٤ ) وفي محترف ( داي ) ولم يكن له من نتائج آنذاك ، عدا تعريفه ( ب ماري هاسكل ) ، التي أصبحت صديقة له مدى الحياة ، ولعبت دورا كبيرا في حياته ، بيد ان ( جبران ) الكاتب والرسام الذي رفض احتراف التجارة مهنة له كاخيه الاكبر ، وأسوة بغيره من اللبنانيين المهاجرين ، لم يكن حالما فاشلا ، ولا انصرافه الى القلم والريشة اشارة الى طموحه المجهور ، اذ كان يتمتع بمقدرة رفيعة على العمل بأصالة مميزة ، ان فشل التجربة الاولى ليس معيارا للفنان ليكون غير فنان .

الصداقة بين ( جبران ) و ( ماري هاسكل ) أتاحت له ان يقبل المال منها لدراسة الرسم في باريس ، حاضرة الفنون ومدينة احلامه ، وقد وفد اليها ( ١٩٠٨ ) حيث التقى برفيق الطفولة ( يوسف حويك ) فتجددت اواصر الصداقة ، ودخل ( جبران ) أكاديمية ( لوسيان ) حيث تدرب باشراف الاستاذ ( لورانس ) . لكن لم

تمض بضعة اشهر حتى انتصرت رغبة الاستقلال الزمنة فيه ، على الانضباط الاكاديمي ، فكم شكاه سئم فن الاستاذ ( لورانس ) ، وأراد ان يكون حرا في العمل على مذهبه ، فاتخذ مرسما خاصا ونموذجا ، وقرر مع ( يوسف الحويك ) التعويض عما يخسرانه من التدريب الاكاديمي بزيارات اسبوعية للمعارض والمتاحف ، واخذ في دراسة الثورة التكيفية الراهنة يومئذ ، وتتبع مسار تطورها ، الا ان ( جبران ) كان اكثر جدية من رفيقه في توفقه الى تفهمها ، مع انها استفزته واربكته ، وغالبا ماحت ( الحويك ) قائلا :

«علينا ان نجتهد لنفهم معنى الحركة الفنية في باريس ، هذه الثورة الجنونية قائمة على قدم وساق ضد الرسم والجمال ، هذه المعركة العنيفة بين تقليد او محاكاة الطبيعة والتنكر لها » .

ومع ذلك ظلت ( التكيفية ) في نظره شكلا مبهما من اشكال الفن وطائشا ، مما يفسر لنا سبب ارتداده الى اسلوب مماثل لما كان شائعا قبل زمن ويسمى بالانكليزية مدرسة ( ما قبل رفايل ) ، ( وذلك بعد عودته من باريس ) ، وذلك لان اعتقادات هؤلاء في الطراز والجمال والانوثة البياتريسية الالهية ، كانت اكثر تساوفا مع وجهة نظره ، الا انه لم يحرز تقدما كبيرا في تقنية الرسم ، اذ ألقى الرسم لا يرجح على كفة الادب في نظره ، فضلا عن ان تلهفه الشديد لاصلاح العالم ، جعله ينظر الى الرسم باعتباره وسيلة لتوضيح افكاره والكشف عنها ، بدل ان يعتبره فنا للتقنية فيه شأن كبير ، وقد سيطرت هذه النزعة نفسها على اختياره ما يقرأ ، فكان الاثيون لديه من بين الكتاب هم الرومانطيقون ، وربما قرأ الرمزيين ، غير ان رد فعله حيالهم ، لم يكن من العدا بمثل رد فعله حيال التكيفية ، ولا يمكن ان يوصف بأنه ايجابي ، وقتها كان ( بليك - نيتشه ) محور اهتمامه .

ان نهمه الى المعرفة ونزوعه الى العالمية يتجليان في تنشئته الخاصة التي جاءت حوارا حقيقيا بين الثقافات بعد ان تأثر جبران بالرومانطيقية ، أولع بالفلسفات الشرقية فقاده ( زرادشت ) الى ( نيتشه ) وحاول ان يستخدم ارادة القوة في تدرج الانسان نحو الكمال حسب تعاليم المسيح وحكماء الشرق ، وانصرف الى التصوير والرسم تحت تأثير ( وليم بليك ) المجازي الاسلوب ، من هنا نرى ان ( جبران ) قد وازن ما بين اعتقاده الراسخ في الفن بوصفه نفحة الهية طاهرة ومقدسة ، وبين الحياة اليومية فنجد انه لم يقع مطلقا تحت اغراء رسم اللوحات بغرض بيعها قط .

أبحر جبران في مساء الثاني والعشرون من تشرين الاول عام ١٩١٠ عائدا الى بوسطن ، وظلت باريس في نظره ما كانت عليه قبل ان يراها ، مدينة الحلم والفكر

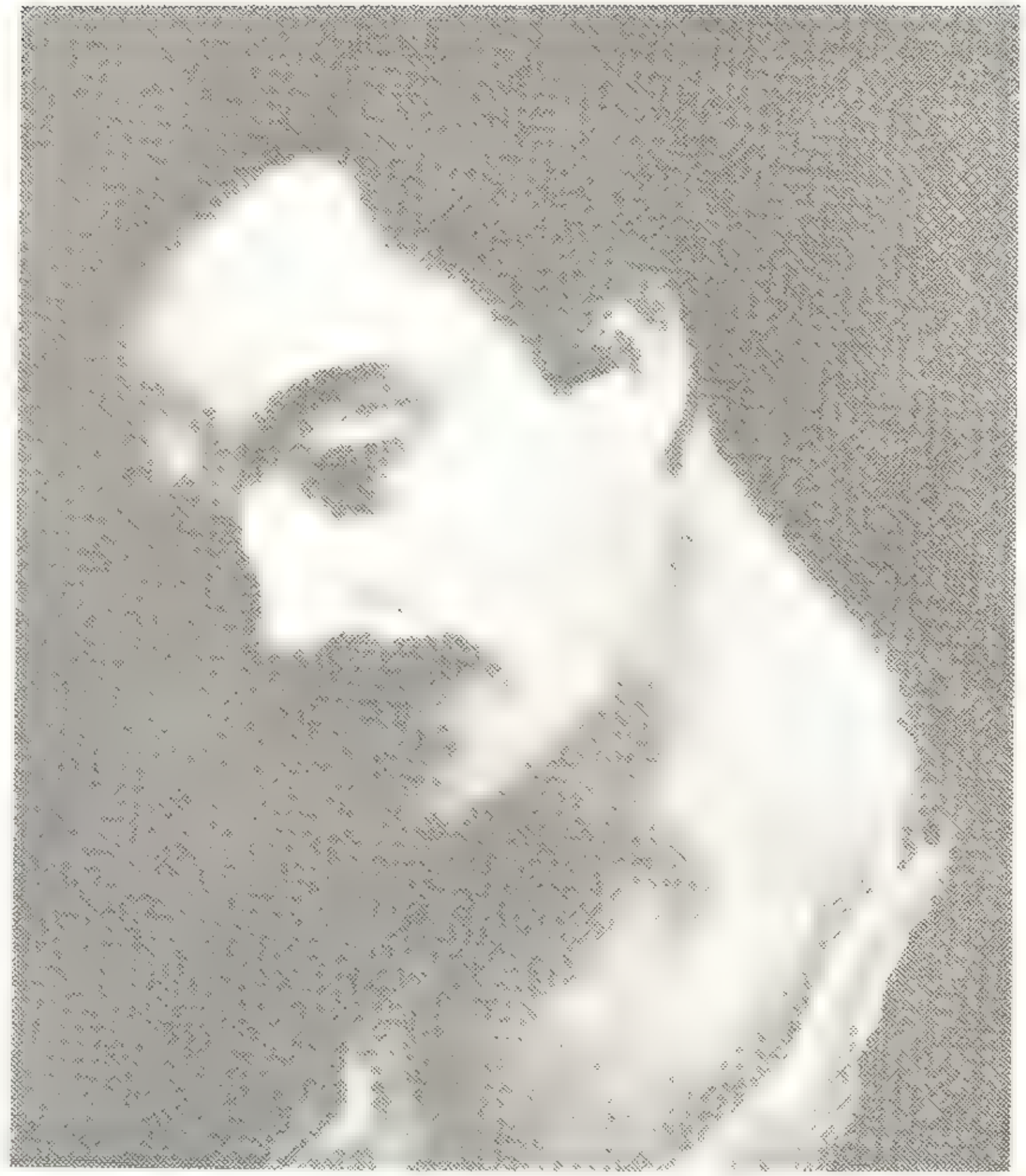


بل ناسكا وحكيما شرقيا ، تحيطه الرسوم الرمزية والصور المقدسة التي لازمته لعشرين عاما ، وقد عمق هذا الاثر المميز الذي اتصفت به كتاباته الغربية الرومنطيقية ، الانطباع الذي خلفته الغرفة في اذهان المختلفين اليها .

وكان ( نيتشه ) دليله الاول ، ومؤنس وحدته الاعظم ، ومعه يفوض ( جبران ) في مزيد من الجولات الزرادشتية ، ومع الانسان الاعلى الذي يحطم كل المقاييس والموازن السائدة التي اعتبرها ( نيتشه ) اغلالا في عنق الكائن البشري تكبل ارادته وتحطم طموحه ومع الصراع ما بين الخير والشر ، حتى ولو كان الثمن انقراض الانسانية بأسرها ، ليولد انسان مثالي أعلى واحدا ، ألا فلتنقرض الانسانية ، كي تنتهج الحياة مسارا مثاليا تسوده المثالية والفضيلة ، « فيما بعد يمكننا ان نلاحظ أن نبي جبران بالمقارنة هو سوبرمان زاردشت نيتشه » وقد جاءت الحركة الهندوسية في اميركا وقتها والتي ارتبطت مع الحركة التوحيدية « التي استوفدها امرسون التوحيدي في القرن التاسع عشر » ، ومعها الحركة البهائية عندما اجتمع ( جبران ) في عام ( ١٩١٢ ) الى ( عبد البهاء ) زعيم تلك الحركة يومئذ ورسم له صورته ، هذه الحركات الشرقية المختلفة اثرت بشكل فعال على ( جبران ) وخلقت جوا روحيا مؤاتيا لكتاباته ، فقد بدأ في تحضير رائعته الخالدة ( كتاب النبي ) ، وخلال تلك الفترة التي سبقت النبي نشر كتابا فيه عشرون رسما ، يضم مقدمة بقلم ( أليس وافييل ) . واتبعه بكتاب السابق .

في الحقيقة لا يمكن الفصل بين النزعتين الادبية والفنية في شخصية ( جبران ) ذلك ان الصراعات الفكرية المستعرة في عقله ونفسه ، كانت تكمل بعضها من الناحية الفنية لتصب في النزعة الادبية ، والعكس ايضا ، ان اتجاه جبران في الادب والفن يمكن ان ندعوه بالرومنطيقى - الرمزي . والرمزية لعبت دورا كبيرا في اعماله الادبية والفنية على السواء ، وتتالي الصور الرمزية في كتاباته يعكس بالضبط خيالا فنيا هادرا ، ولكي نحدد بالضبط ما نقول فلنطلع على صور ادبية من كتاباته وما ابدعته ريشة جبران من رسوم .

ففي لوحتي ( عودة الروح الى الله - وفوارة الالم ) وهما لوحتان اقتنتهما ( ماري هاسكل ) ، التي تعرف عليها جبران في معرضه الاول في بوسطن ، فقد قصد بهما أن يعبر عن أن الاعتقاد أن كل ما في الكون من محسوس ، ليس الا رموزا للحياة غير المحسوسة ، وأن القصد من الفن ، ليس تقليد الرموز ، بل تفسيرها برموز جديدة الوجه في اللوحة الاولى ، هو وجه الله ، ان الله لم يره أحد بعين حسية ، أما بلخيال فقد رآه اناس كثيرون ، ولو كان كل الناس ذوي خيال لما



جبران خليل جبران .... بريشته

#### والفن .

أبحر وفي قلبه وعقله كثير مما اغنى وجدانه وفؤاده حوارات ، أفكار وآراء ، مشاريع تنتظر النور ، وقد انعكس هذا على تلك الجمعية التي اسسها ( ١٩١٢ ) وعرفت باسم الحلقات الذهبية وقد كانت القوة الدافعة لها ، هي الامل بالاصلاح ومقاومة حركة التتريك التي انتشرت في انحاء العالم العربي ، بعد اعلان الدستور ( ١٩٠٨ ) ، وقد عكس هذا البرنامج الصراع القائم في ذهن ( جبر ) بين المصلح الاجتماعي والفنان المتوحد . انتقل جبران من بوسطن الى نيويورك ( ١٩١٢ ) حيث استأجر مرسما في ضواحي قرية ( غرينتش ) تحت رقم ٥١ من الشارع العاشر ، وحي ( غرينتش ) من أقدم احياء مدينة نيويورك السفلى ، استأثر به الفنانون من كل نوع ، فجعلوه شبه صورة مصغرة عن مونمارتر في باريس ، وتتراوح نماذجه بين العبقرى الملهم وبين الفاشل المغرور ، لكنهم اجمعين تحت لواء الادب والفن وخدمة الروح والجمال ، لاقتناعهم بأنهم من طينة أنقى وارفح عن بقية الناس .

وفي هذه الاجواء طور ( جبران ) مرسمه طبقا لما تجيش به نفسه من أفكار ورموز ، فقد كانت لحياته وهي حياة فنان في مرسمه ، تلك الصفة الغامضة التي تصطبغ بها حياة من يعيش في صومعة ، ذلك ان مرسم جبران خلافا لمعظم مراسم الفنانين ، كان مؤثرا بحيث يترك انطباعا ، بأن من يشغله ليس اديبا ورساما فحسب ،





جبرت خليل جبران .... المراحل الثلاثة للحياة

وهبوطا ، يخيل اليك انه قد وزنهم كلهم فوجدهم ناقصين ، والرسم هنا يمضي في نوع من التوازن الكامل في التركيب والتألف .

أما رسم الحرية ففيه نفس التوازن والاتساق في الخطوط بالإضافة الى أنه يثير شعورا وافكارا تظل تزدحم ، حتى بعد أن يفيب الرسم عن الناظر ، والرسم هنا يمثل فتى بجناحين ، وقد رفعهما الى أعلى ، وانتصب بقامته الطويلة وافرغ رجليه الواحدة عن الأخرى ، وجمع كل قواه للطيران ، لكنه لا يستطيع الارتفاع عن الأرض ، تحديق في عضلاته المتقلصة من قوة الاجهاد ، وفي وجهه كل الارادة والمعاني تتجه الى غاية واحدة ، فلئانك تكاد تفزع من مكانك لتساعده على يرتفع في الجو ، لكن بعد أن تجد القيود حول قدميه تدرك أنه لن يطير حتى يقطعها ، لكنها لا تقطع بسيف ولا تقرض ، فهي الرغبات والشهوات الأرضية ، انها النفس البشرية بكل مكنوناتها من فضائل ورذائل . خلق الانسان ، الانسان المصارع ، العطاء ، الله والاهل والابناء ، الام السماوية ومواليدها ، وجه النبي ، العالم الالهي ، كلها لوحات تدور في نفس الفلك .

وفي المقابل شاع الاعتقاد بالشاعر النبي في الادب الاوروبي قبل ( جبران ) بزمن بعيد فقد اعتبر ( بلابك )

احتجنا الى رموز ، لكننا في عالم الحس ، ويتعذر على الخيال ان ينقل ذاته الى الحواس ما لم يتخذ لذاته جسما محسوسا ، ثم يتأتى الخيال مرة أخرى ليرجمه من المحسوس الى غير المحسوس ، خاصة ان الوجه قد أودع معاني الالوهة ، ثم ان تلك الظلال النارية الصاعدة من أسفل اللوحة نحو الوجه ، لتبرز ان الروح انبثقت من الله وبعد الموت عادت اليه ، مع حساب عدم شغل حواس الناظر دون خياله في اللوحة الثانية ( فواره الالم ) وقد شاء أن يمثل بها القوة التي تعصر من النفس كل زوائدها ، فلا تبقي الا على عصارتها الخالصة ، والالم افعل في النفس من اللذة ، وما الحياة كلها الا فواره من الالم ، فكتلة الاجسام العارية المتماسكة بعضها ببعض والتي هي مضمون اللوحة ، وكان قوة خارقة تقذفها الى أعلى ، كعمود من الماء يرتفع بقوة ، ثم يهوي الى أسفل ويتبعثر كقطرات .

ان الاجساد العارية في رسوم ( جبران ) رمز لعري الحياة ، والجسم العاري اقرب رمز للحياة ، فاذا ما صور جبلا من الاجساد العارية ، أو شلالا في هيئة سلسلة من الاجسام العارية الهاوية من فوق الى الاسفل ، فلانه رأى كومة من كوم الحياة والشلال مجرى من مجاري الحياة .

لقد كان الفن بالنسبة لجبران - [ ان نتفهم الطبيعة ونؤدي معانيها للذين لا يفهمونها ] ، ان نرى الروح في المادة ، وليس الشكل الخارجي فقط ، ان تقدم الصمير وليس الالوان فقط ، ان نرى في المؤلف ما ليس مألوفاً ، فما الحاجة الى تقليد الطبيعة وهي محسوسة لكل ذي حس ، وقد بلغت رمزيتها قمتها الفنية في رسم دعاه ( الدين - العدل - الحرية ) ، فرسم الدين يمثل شبه برج أعلاه مؤلف من رؤوس ثلاثة ، رأس ( رع ) الى اليسار ، ورأس ( زرادشت ) الى اليمين و ( بوذا ) في الوسط ، وعلى رأس بوذا ، بين قلنسوة رع وزرادشت ، قد ارتكزت كرة ترمز الى الحقيقة اللامتناهية ، وعند منتصف البرج ، على صدر ( بوذا ) الناصري المصلوب ، وقد لمست كفاه كتف ( رع ) من جهة و ( زرادشت ) من الأخرى ، ومن تحت ذراعي المصلوب حتى أسفل البرج ، اشكال بشرية تغفلت بينها أفاعي الخرافات والسخافات والشهوات والمتاجر الرائجة بين الناس باسم الدين في كنف اولئك الجبابرة الاربعة .

والرسم الثاني - رسم العدل - يمثل جبارا مكتمل تقاطيع الجسم ، لعله الانسان الامثل وقدامسك يسراه ميزانا وانحنى الى اليمين ، فلمس باصابعه كفة من كفتي الميزان فهوت الى تحت وارتفعت الثانية ، وفيها شكل انسان صغير ملتو على ذاته ، ومن حول حامل الميزان شبه دائرة من البشر المسرعين صعودا



الشاعر بيا ذا رؤيا وداعية ، و (وردسورث) معلما أخلاقيا و (شي) مشرع العالم غير المعترف به ، في حين أن الرومنطقيين الألمان ، لاسيما (موليس) ، كانوا حازمين أن الشاعر وحي ، شأنهم شأن (الأمريكي) و (هوغو) ، مع أن الرومنطقيين الفرنسيين ، كانوا أقل اقتناعا واعتقادا بهذا ، وقد حمل الرمزيون لواء الاعتماد على الشاعر النبي ، كما حمله الرمزيون المناخرون والسورياليون من بعدهم ، ومنهم وعموما أنهم شعراء أسبغوا من الدين عاصروا (جران) في الأدب الأوروبي (سبس) و (بلوك) و (ريلكه) و (جورج) ولم يحتجف جبران عن هؤلاء إلا في كونه سيا مشرقيا ، أما علم أن (جران) قد تأثر بالفكر الهندي ، ولعل (أمرسون) كان دليله إلى ذلك مما قاده إلى الاعتقاد بوحوب وحدة الأديان وبإلحاق المائدة المؤدية إلى الحق - أنت أحي - ولما أحك

ولقد وجد تأييدا لاتجاهه هذا عند (روسو) ومفكري الثورة الفرنسية ، وفي الفكر الهندي وفي آثاره الأخيرة لكنه قد انتهى إلى التوحيد بين الله والنفس الكلية . ومن هذه وذات الفرد الكبرى ، أو بالنفس الكلية في الهندوسية . أو أرواح الأعيان في مذهب (أمرسون) ، أن معتقد (جران) بالمحبة الكلية وأخوه الإنسان ، وهما تنصفا نصفة أخلاقية عملية فانه

يحاول أن يحملها على أساس هيتافيزيقي بردهما إلى حاله الإنسان الميتافيزيقية ، وعنده أن هذه المحبة وهذه الأخوة ، هما نتيجتان ضرورتان تصدران عن نشأة الإنسان ومفترقه اللتين يحملان كل البشر وحدة بالروح والوجد ، فيما قلر لهم من مجد أو تعاسة ، وإيمان جبران القوي بوحدة الروح والجسد ، يمكن أن يرد مصلوه إلى تأثره بـ (وليم بليك) في موضوع إزالة الثنائية ما بين الروح والجسد رمز الحقيقة الداخلية والخارجية ، فمن يرى ذاته يرى جوهر الحياة المحرد ، مما يعني أن الحقيقة داخل الذات مطابقة لحيثية حرجها ، والطبيعة مثل الإنسان ما هو مرئي فيها تحل للروح .

إن إيمان (جران) بالروح يأتي لتفخ الحياة في إيقاع الكلمات ، مما قد يعزل خصائصها الأخرى ، ومعهم المثلالي للجن ، وتطور العمق والمداول الرمزي ، وقد اقتاده البحث عن رموز من شأنها أن تمثل الفكرة الأساسية الكامنة وراءه بصورة مباشرة ، ألا وهي وحدة الوجودات جميعا ، فاستخدم في (المحنون) رموزا متعددة حيث الجدول يمثل الإنسان ، والشجرة التي يمثل جذورها الإنسان وأزهارها الله ، أما الرمز الذي استخدمه في (المواكب) لأجل الفكرة نفسها ، فهو ألعاب ، حيث أساي هو إلهي الله ، وفي قصيدة أخرى رمز البحر يك أفكره أيضا . قصد (جران) من رمز البحر أن يمثل حقيقة الوجودات جميعا ، وهي حقيقة لا سر عورها (ولا سيما في النبي) حيث يظهر البحر (أما) على نحو ذي مغزى ، أما الصباب والبلور ، وهما يمثلان حالتين يجتازهما الشيء الواحد ، حال الوجود الجرمي المحدود ، وحال فئانه في الحياة الكلية ، شأنهما شأن فكرة الموت ، باعتباره (راحة على الرياح) ، مما يعني أنه عرخص فقط ، وأن المرء يعود بعد الموت حالا إلى الحياة ، وقد اقتبس عن (ملايك) أيضا رمزي الشاي والمافخ فيه .

بالإضافة إلى تلك الرموز القياسية ، ومنها ما يشكل رموزا أساسية ، فقد استخدم جبران رموزا تعبيرية ، منها مثلا : (أسين) رمز أشرا واضعين ، و (أندريس جرجس) رمز المحرر العذب ، و (السفاء) و (تمور) ورموز للسجد والإساعات أديان ، ونحن نذكر هذه الرموز لأنها توافق تعريف الكلمة الأوسع ، بدلالة على ما يشعل أشاعر عظيم وعاصفيا ، وعلى رغم استعمال (جران) للرموز استعمالا واضحا ، فإنه ليس أدبا رمزا بالمعنى الحديث ، ولم يقصد أن يكون ، فمرمزه لم تنمعه من إسفاء على تأكيد المبادئ الأخلاقية والمفاهيم العامة بصورة مباشرة ، وخصوصا رومنيتيكه المقدمة ، فهي مثل رمزي جوانه ، الذات اعظمي ، ترمع هذه الذات الكبرى مثلا لتكامل الشري



حرب حيل حبره لوحة تمكرك



اذ يرمز اليها برجل عار يظهر لاحد الملوك ، ويذله ،  
وحين يبلغ الملك حالة التذلل ، ينظر اليه الرجل العاري  
بشفقة وحنان .

هذه الرمزية تشكل جسرا يصل مختلف المراحل  
الفكرية لدى ( جبران ) بما فيها ذروة المرحلة المقبلة في  
( النبي ) حيث محبة جبران للبشرية محبة متسامحة .  
ولا بد أن الرغبة في خدمة الفكر بالكلام والعمل  
معا ، وبالتالي ربط الفن بالحياة كانت رغبة عزيزة في  
نظر جبران الفنان المكرس الى التعبير عن الفكر الانساني  
بالفكر والفن ، صحيح أن قدرا كبيرا من صور جبران ،  
كـ بعض مطابقاته ، مبنية على مقابلات حادة ، ومرسومة  
بالابيض والاسود فحسب ، مثلا أبالسة الشقاء ،  
وملائكة السعادة ، غير أنه حيثما استطاع التخلص من  
هذه النزعة ، تمكن من أن يضفي على فن التصوير  
بالكلمة نوعا من الغموض ، ناشئا عن تحقيقاته الاثرية  
الروحية ، بقدر ما هو ناشيء عن جعله الواقع مثالا ،  
ورغم استغراق ( جبران ) ما بين المذاهب الفكرية  
الادبية والفنية ، التي تجول على الساحة الثقافية  
الاوربية آنذاك ، وعبر ادباء وفلاسفة تناولوا الحياة  
والمبادئ الانسانية والاصلاحية ، بدءا من الافلاطونية  
المحدثة الى ( بلايك ) و ( ودورث ) و ( روسو )  
و ( امرسون ) و ( كولريدج ) و ( طاغور ) و ( شيلي )  
و ( بيتس ) و ( بلوك ) و ( زرادشت ) و ( نيتشه )  
و ( فولتير ) .

فقد توقف كثيرا عند انجيل عيسى ، ومبادئ  
الاسلام في القرآن وعند الرسول العربي . وشعوره  
المتزايد بانتمائه لعروبته وقوميته ، قاده الى التفكير  
بضرورة الالتفات الى عروبته ومشرقيته ، ونشر أفكاره  
في العالم العربي ، وكانت الاجنحة المتكسرة البداية ،  
كما سبق وذكرنا فقد أسس ( ١٩١١ ) جمعية عرفت  
باسم ( الحلقات الذهبية ) ، وهي واحدة من عدة  
جمعيات عربية ظهرت آنذاك ، في سوريا ولبنان  
والقسطنطينية ، وباريس ونيويورك ، وقد أصدر مجلة  
في نيويورك دعاها ( الفنون ) لكنها لم تستمر طويلا لتنشر  
فيها المؤلفات العربية .

وفي نيسان ( ١٩٢٠ ) تقرر انشاء جمعية دعيت  
( الرابطة القلمية ) واختير ( جبران ) عميدا لها  
و ( ميخائيل نعيمة ) مستشارا ، و ( وليم كاتسغليس )  
امينا ، وغايتها تمكين الادباء السوريين في المهجر من  
القيام ببث روح جديدة نشيطة في جسم الادب العربي ،

وانتشاله من الخمول والتقليد الى حيث يصبح قوة  
فعالة في حياة الامة ، وفي سبيل اللغة العربية واحيائها ،  
ورسم ( جبران ) للرابطة شعارا جميلا يمثل دائرة في  
وسطها كتاب مفتوح ، وعلى صفحته آية من الحديث  
الشريف [ لله كنوز تحت العرش ، مفاتيحها السنة  
الشعراء ] ومن فوق الكتاب اطلت شمس ملأت أشعتها  
نصف اندائرة الاعلى ، وعند اسفل الكتاب سراج شطره  
الايمن محبرة قد انغمس فيها ( قلم ) فتحول حبرها  
الى لسان من نور ، خارج من طرف السراج اليسر ،  
ومن تحت الدائرة اسم الرابطة القلمية ، مخطوط  
بأحرف مستقيمة الزوايا ، تشبه بعض انواع الخط  
الكوفي ، وهذا كله يقودنا في النهاية الى ( النبي ) ، حيث  
سكب ( جبران ) كل العواطف والافكار والمثاليات التي  
سيطرت على عقله وروحه .

### النبي

عندما أطل جبران على عالم الوجدانية الكاملة  
بخياله ، حيث الحياة ألفة أبدية تضاءلت في عينه كل  
العوالم التي سكنها من قبل والتي كان يحسبها حقيقة  
ولم تكن الا وهما ، وصار كيفما أطلق خياله ، وهو  
الشاعر - الفنان ، وداءه بث أفكاره بالكلام ، وتصوير  
ما يراه في الحياة ، يفكر ( كيف ) يخبر الناس بالكلام  
والخطوط والالوان عن الجمال الذي رآه في عالمه الجديد  
حيث المحبة لا حواجز فيها ولا حد لها .

وكيف هذه ذات قيمة عظيمة في نظر الشاعر  
والفنان الحقيقي ، فهي القلب الحقيقي الذي يفرغ  
فيه الكلام من غير تنميق ، والخطوط والالوان من بعد  
التنسيق ، بما يسكب فيها من صفاء الروح ، لذلك  
فعندما توصل ( جبران ) بخياله الى جمال الروح  
الكلي اختار لقلبه أن يكون النبي .

لقد خلق ( جبران ) رجلا دعاه ( المصطفى ) وجعل  
روحه منيرة وصافية حتى أن سامعيه كانوا يدعونه  
( بالنبي ) ، وفي انتقاء الاسم ما يحمل على المهابة  
والاحترام ، فالكلمة منه ذات وقع ومدلول أكثر من  
الرجل العادي ، وهنا ذكاء ( جبران ) وخياله ، فقد  
رفع ( جبران ) الفنان قيمة شعر ( جبران ) الشاعر  
الى مستوى النبوة حتى قبل أن يفوه بها .

ويبرز ( جبران ) نبيه رجلا غريبا في مدينة دعاها  
( أورفليس ) صرف اثنتي عشر عاما في انتظار سفينته  
القادمة لتعود به الى مسقط رأسه ورمز لها بالجزيرة ،  
وعندما يبصرها مقبلة في الضباب ، فيفتح لهم قلبه ،  
ويريهم العواطف المتضاربة ، بين لذة الانعتاق من الغربة ،



وأفكاره ، هي ما قدمه في نبيه ، فما (أورفليس) التي كان فيها غريبا يترقب عودة سفينه الا (نيويورك) أو (أميركا) وما الجزيرة سوى (لبنان) التي اشتاق للعودة اليها ، وما (الميترا) سوى (ماري هاسكل) التي اكتشفته وآمنت به قبل كل الناس ، والنقاد ، والجمهور ، والتي رافقته رحلة غربته وضحت في سبيله بكل عواطفها وحبها ومالها .

ولئن تشابه (زرداشت نيتشه) مع نبي (جبران) في القالب ، الا أنه مختلف من حيث الروح فقد اعتق بخياله عن كابوس المقاييس والموازن ، وبلغ أقصى مقدراته الفنية في انتقاء التشابه المبتكرة وابتداع الاستعارات والمجازات .

في (النبي) أشرف (جبران) بخياله على الحياة فرأى جوهرها واحدا وهو المحبة ، والمساواة بين بني البشر ، الا بقدر ما أدرك الواحد ذلك الجوهر ، أو جهله الآخر .

لذلك يقول (المصطفى) لاهل أورفليس :  
 — « اذا ما أحببتم فلا تقولوا : ان الله في قلوبنا ، بل الاخرى بكم ان تقولوا : اننا في قلب الله » ، ومن كان في قلب الله هل يرى من فاصل بينه وبين انسان ؟

وضع جبران لكتابه النبي ، اثني عشرة رسما ، عشرة منها بالالوان المائية ، واثنان بالرصاص وهما رسم المصطفى في اول الكتاب ، واليد المبدعة في آخره .  
 اما (المصطفى) فأول ما يستوقفك فيه ، وجهه حيث العينان واسعتان ، تبدوان كأنهما لا تنظران لشيء ، لكنهما في الحقيقة تبصران ما هو ادق من الاشياء ، واقصى من مجال البصر ، وفي الشفتان حزن عميق تنآيان عن الشهوات ، وكل ما فيها من ضوضاء النزاع والغيرة .

وتغطي الوجه كله سحابة شفافة ، من الكآبة القصوى التي تكاد تلامس الفرح الاقصى ، والشعر ينسدل بخفة ونعومة لكأنه هالة من نور ، كأنما أهواء الارض واشواق السماء ، تصطرع على صفحته ، وترى الغلبة بجانب السماء .

واما اليد المبدعة ، فيد منبسطة تكاد تلمس قوة الفن في كل اصبع من اصابعها ، وفي وسط كفها عين مفتوحة تبصر كل شيء ، ومن حولها دائرة من الاجنحة المتلاصقة باطرافها ، وكأنها في زوبعة من الحركة السريعة ، ومن حول الاجنحة ضباب تطوقه دائرة من الاجسام البشرية المشتبكة بعضها ببعض ، هذه يد الله



جبران خليل جبران .... العشق

والم الوداع لاهل المدينة الذين أحبوه ، فلا يجيبهم الا بالصمت والدموع ، ويسير واياهم الى الساحة امام الهيكل ، حيث تخرج له رائية (الميترا) فيرمقها المصطفى بحنان كلي ، لانها كانت أسبق الناس الى اكتشافه ، والايمان به ، حين لم يكن قد مر سوى يوم واحد على وجوده في المدينة ، ثم تطلب اليه الميترا أن يحدثهم عن أنفسهم قبل الوداع ، وعما عرفه بالوحي عن كل ما هو بين الولادة والموت بادئة بالمحبة ، فيقوم النبي بالكشف لسامعيه عن علاقاتهم مع بعضهم البعض ومع الحياة ، لا كما يرونها مقنعة بالاوهام ، بل كما يراها هو بعين روحه الصافية ، في عالم الروح الصافي ، ويقوم بالقاء مواعظه ، خمس وعشرون موعظة في خمس وعشرين جهة من جهات الحياة الانسانية ثم يودعهم ويقفل عائدا الى بلاده وكما أن (زرداشت) هو نفس نيتشه ، كذلك (المصطفى) هو نفس (جبران) . وكما أن (نيتشه) طرح نقابا من الترمويه الرمزي ، والمجازي يحجبه عن عيون الذين يجهلون من قارئيه ، وهكذا طرح (جبران) على المصطفى نقابا من المجاز والرموز يحجبه عن ليس يعرفه ، فهو مرئي من خلال نبيه ، فأشواقه وظروفه



في لسها بصر ، وفي بصرها خيال ، تتخيل الاشكال قبل ان تلونها ، ثم تلمس السديم فتكون الاشكال ، ولعل ( جبران ) عندما رسم هذه اليد ، عاد بالذكرى الى ( يد الله ) لرودان ، واعطاها كيانا فنيا مستقلا عن فن ( رودان ) .

اما بقية الرسوم فقد جاءت تعليقا على المضمون القصصي او الشعري لكتاب ، فيها رموز بعيدة وانسجام فني رائع ، لكن مع بعض النفومة والاسترخاء في الخط احيانا ، اما من حيث القوة الرمزية ، والفكرة التي ترمي اليها ، مع ابراز الشكل ابرازا محسوسا ، مثال ذلك رسم ( الالم ) وهو يمثل امرأة مصلوبة على صديري رجلين تحبهما بالسواء ، ولا تستطيع ان تفضل احدهما عن الآخر ، ولا هما يرضيان الاقتسام ، هنا تعابير الالم سواء آلام الصلب ، او الحب محسوسة بمقدرة فذة في ابراز المعنى والشكل ، وقد تكرر في الكتاب ( النبي ) رمزا ( الافعوان ) و ( النسر ) الزراوشتيان بشكل معدل كثيرا .

وبعد ان كتب جبران ( النبي ) بدا يشعر بأنه قد افرغ فيه كل قلبه وفكره وفنه ، حتى راح يفكر في استكمال السلسلة ، حديقة النبي ، موت النبي ، وفي النبي تحدث جبران عن علاقة الانسان بالانسان ، وفي حديقة النبي عن علاقة الانسان بالطبيعة ، والكتاب الثالث عن علاقة الانسان بالله .

والكتاب الثاني صدر بعد وفاة ( جبران ) بشكل لم ندرك معه فيما اذا كان كاملا كعمل ، واما ( الثالث ) فلم يعيش لكي يكتب اكثر من اسطر معدودة منه . كتب جبران كتاب ( يسوع ابن الانسان ) بعد النبي مباشرة ، وقد زينته برسوم فنية عديدة تقف امامها مستجليا رسوماتها ، منها وجه يسوع الناصري ، ووجه مريم المجدلية ، الذي ينطق بالجمال والرفعة ، ووجه ( بطرس ) وآخر ( يوحنا ) ورسوم أخرى رمزية ، منها رسم يمثل انسانا راكعا على سحابة ، وقد احاطت به سلسلة حلقاتها اجسام بشرية ، وآخر يمثل شجرة الحياة ، جذورها بشر وساقها كائن بشري ، اغصانها مجنحة ، وثمارها دانية .

وفي مخطوطة ( آلهة الارض ) الشعرية الرمزية نجد ( جبران ) قد رسم اثني عشرة رسما ، ونجد هنا ان كفة ( جبران ) الفنان اخذت ترجح على كفة جبران الشاعر فقد كانت الرسوم قوية ومنسجمة بشكل تام ، وظهر ( جبران ) فيها اكثر جراءة وبراعة ومقدرة فنية .

حفلت حياة جبران بالنساء من كل نوع وصوب ، وفي مستقبل عمره اقام علاقات واسعة مع عدد كبير ، لكن ( ماري هاسكل ) وهي مديرة مدرسة للبنات ، كانت علامة بارزة على طريقه ، بحيث ان جبران قد اوصى

لها وحدها بكل أعماله الفنية من رسوم ولوحات ، وهذا نص مقطع وصية جبران لماري هاسكل :  
- « كل ما هو في محترفي من رسوم وكتب وصور فنية ، اوصي به بعد مماتي لمسي ماري هاسكل مينس ، الساكنة حاليا : . . . . . لكني ارجب اليها ان ارادت ان تبعث بعض هذه الاعمال الى بلديتي » .

وقد اقيم متحف في قرية بشري ضم اكبر عدد من أعمال ( جبران ) حيث كان الحلم الاكبر يداعبه .  
لقد توفي جبران ( ١٩٣٣ ) في أميركا بعد مرض لم يمهله كثيرا ، فنقلت شقيقته ( مريانا ) رفاته الى مسقط رأسه ، حيث اقيم له ضريح تحت ( دير مارسركيس ) ضم رفاته حيث خطت على البوابة ، بأحرف تكاد تنفر من وهجها وقد كتبت باللاتينية :

OH BEAT SOITUDO  
OH SOLA BEATITUDO

- أيتها الوحدة المغبوطة  
- أيتها الغبطة الوحيدة  
- هنا يرقد جبران النبي .



جبران خليل جبران . . . لحظة رقص .



# أندريه مارلو

## بين الرواية والنقد الفني

٥

اعداد : الحياة التشكيلية

الامان في الحرب العالمية الثانية ، وقاد فرقة ( الالزاس اللورين ) الشهيرة خلال تحرير الاراضي الفرنسية من قبضة الغزاة الالمان .

تسلح مارلو بالعديد من « الخبرات » فكان يمتلك الى أعلى حد « روح العالم الحاضر » أصبح وزيرا للاعلام سنة ١٩٤٥ ، وكان في سنة ١٩٥٦ وزير دولة ومكلفا بالشؤون الثقافية ، أخذ يعتقد بخلود الفن الذي يتغلب على طعنات الموت وتقلبات الدهر .

بالاضافة الى اعماله كروائي ، ألف ( اندره مارلو ) مجموعة هامة من المقالات التي تدور كلها حول « النقد الفني » صدرت بعنوان « أصوات الصمت » ( ١٩٥١ ) و « المتحف الخيالي للنحت العالمي » ( ١٩٥٢ ) و « تحول الآلهة » ( ١٩٥٧ ) ، تجاوز ( مارلو ) المناهج المألوفة للانطباعية ونقتطف فيما يلي بعض فقرات من مقال لاندرية مارلو حول الفن بعنوان « الفن ضد القدر » :

— [ ليس الفن اليوناني فن عزلة وانفراد بل هو فن المشاركة مع الكون ، وحينما يحل القدر محل الكائن ، فان التاريخ ... يحل محل علم اللاهوت ، فيبدو حينذاك الفن في اجلى مظاهر تعدده وتحوله . والفن لا يخلص الانسان من كونه فقط حادثا من حوادث الكون ، بل هو روح الماضي بأكمله ، بمعنى أن كل ديانة كانت روح العالم ... ]

إن العمل المبدع مقنع دائما بالتاريخ ولكنه مشابه لنفسه منذ القدم ، بعض العناصر البيزنطية المختلفة ، والرسامون الافذاذ أمثال روبنز ورامبرانت وسيزان ،

« الفن هو إنتصار ... ضد القدر »

« مارلو »

مقدمة ( ١ )

ولد ( أندره مارلو ) في باريس عام ١٩٠١ ، وكان طالبا في معهد اللغات الشرقية ، وقد تحمس لعلم الاثرية عام ١٩٢٢ . لم يكن « شاهدا » لما سي عصره الجسام فقط ، بل كان ايضا « عاملا » خاض غمارها بشكل خفي حيناً ، وظاهر حيناً آخر .

عاش ( مارلو ) في الشرق الاقصى في الفترة الواقعة بين ( ١٩٢٣ ) و ( ١٩٢٧ ) ، واشترك في الحملات الاثرية والحركات الثورية التي كانت تتخذ طابع معارك حقيقية في بعض الاحيان ، انضوى فيها تحت راية الكومنستاف ، ومنذ عام ( ١٩٣٣ ) كافح الفاشية والهيترية ، ثم قاتل في الطيران الى جانب الجمهوريين الاسبان ابتداء من عام ( ١٩٣٦ ) ، وهرب من معسكر الاعتقال بعد هدنة عام ( ١٩٤٠ ) وأصيب بجراح حينما كان في صفوف ( المقاومة السرية ) يقاتل ضد المحتلين



وبكتاب ( تحولات الالهة ) وهذه الكتب الثلاث تعتبر  
مكملة لرواياته على نحو ما ، وهذا هو الهدف الاساسي  
لدراساتنا هذه ، عن ( مارلو ) التي تحاول ان تثبت ان  
( اصوات الصمت ) لا يختلف عن رواياته الشهيرة في  
المنطلقات الاساسية لفكر ( اندريه مارلو ) ولما كان  
يدعو له ، وهذا ما نراه بوضوح لو حاولنا ان ندرس  
بعمق رواياته الهامة وهي : ( الشرط الانساني ) و  
( الامل ) و ( الفزاة ) و ( اشجار الجوز في التنبرج ) و  
( الطريق الملكي ) و ( عصر الاحتقار ) .

ويذهب اكثر النقاد الى ان ( مارلو ) كان يبحث  
عن خلاص للانسان ، وعن امل له ليتجاوز هذا الانسان  
شرطه ، وكتب رواياته كتعبير عن الرغبة في البحث عن  
وسائل لتحقيق امل الانسان الذي يتجلى بعبارة  
استخدمها ( مارلو ) قائلا : - « ان الغاية هي توحيد  
احلام الاحياء » ، وعبر عن ذلك كله في إنتاجه الادبي  
والروائي ، لكنه اكتشف ان من الصعوبة بمكان تحقيق  
هذا التوحيد .

ولهذا ، ترك الحلم الى الحقيقة الاكثر واقعية ،  
من كل حقيقة ، الا وهي ( الفن ) ، ترك احلام المناضلين



اندريه مارلو ... في جيش المقاومة

يعبرون جميعا عن مهارات متميزة تختلف عن المهارات  
الماضية ، واعمالهم الفنية الرائعة هي مجرد تطهير  
للعالم ، ان انتصار الفنان على عبوديته شبيه بانتصار  
الفن على مصير الانسانية .

حقا ان الفن هو ضد القدر [ .

بين الرواية والنقد

لم يكن ( اندريه مارلو ) ناقدا فنيا ، بالمعنى الدقيق  
لللمة ، ولا فيلسوفا ، تناول الفن في دراساته ، كما  
فعل غيره من الفلاسفة ولم يكن عالم جمال ، له  
نظرياته وابحاثه عن الجماليات ، - ورغم ذلك كله -  
كان ( مارلو ) من اعلم كتاب الفن التشكيلي المعاصرين  
ربط بين حياته وكتاباته ، وعبر عما يحس به ضمن  
دراسات ، وروايات ، وعرف كيف يستفيد ... من  
تجاربه وآرائه ومشاهداته ليقدم لنا دراساته الفنية .  
والسؤال الهام الذي يتبادر للذهن هنا :

- لماذا ترك ( مارلو ) الرواية الى الدراسات

الفنية ، وكيف استطاع ان يجعل كتاباته المختلفة في  
الفن ، تتلاقى مع رواياته في هدف واحد ، وكيف  
عبر عن وجهات نظره ضمن دراسة موسوعية شاملة  
لها شخصيتها المتميزة التي لا يمكن ان تكون مجرد  
نقد عادي للفن ، ولا دراسة جمالية او فلسفية بالمعنى  
المألوف ، انها تتجاوز ذلك كله لتكون رؤية خاصة ، لها  
اسلوبها ومعانيها وصياغتها النقدية .

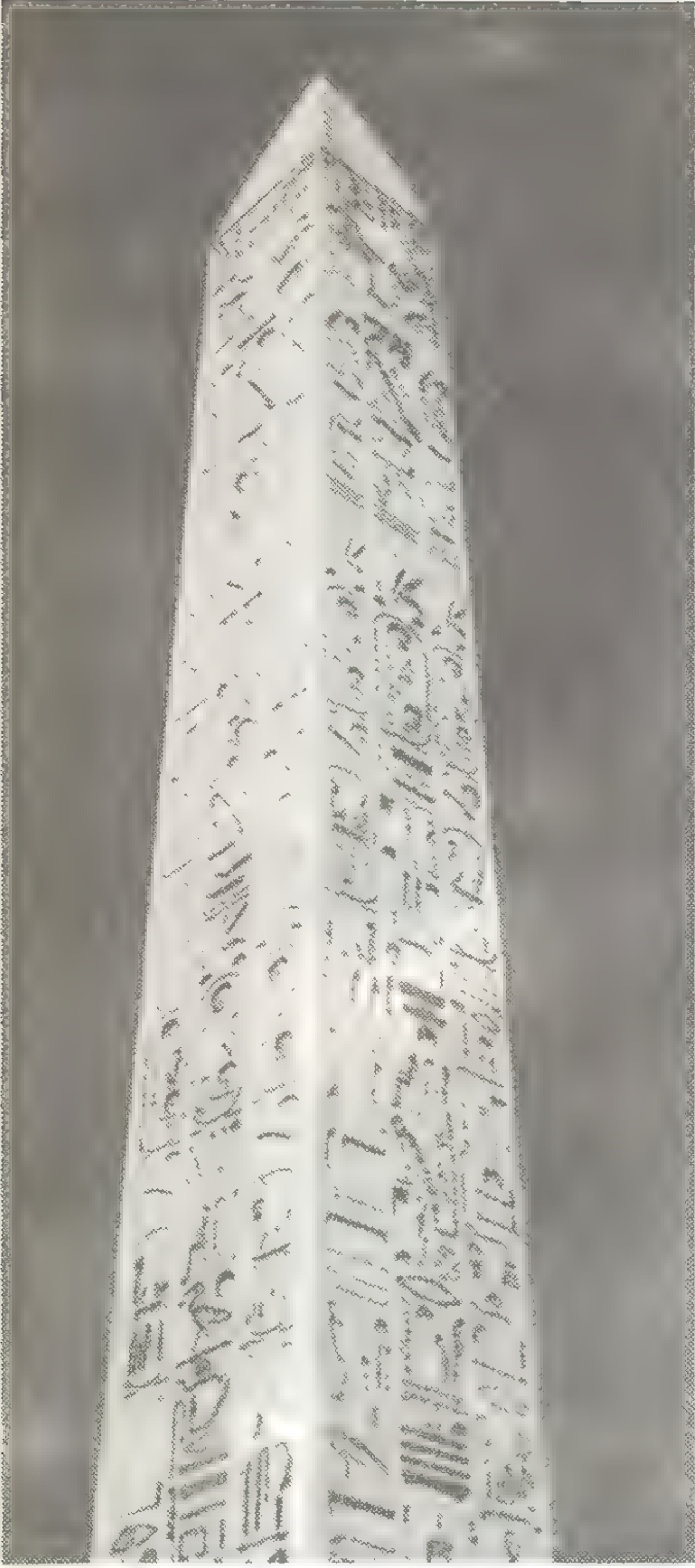
لقد اصدر ( مارلو ) كتابه الشهير ( اصوات

الصمت ) ، واتبعه بكتاب ( المتحف الخيالي ) ...



نفرتي ... أحد روائع الفن المصري القديم





اللبوة الجريجه .... من الفن الآشوري

المسلة المصرية... عمل معبر عن الفن القديم

ويرتبط مع الآخرين باخاء إنساني ، ويتجاوز شرطه  
الإنساني ، ويصبح أمل الإنسانية ، ومستقبلها ، فالفن  
هو الخلاص الوحيد .

ولكن من أين ينطلق ( أندريه مارلو ) في دراساته  
ورواياته ومواقفه الإنسانية ؟ !

إنه ينطلق من الإنسان الذي يواجه مصيره في  
رحلة شاقة ، ضمن المخاطر ، ويتعرف على البؤس  
والشقاء ، والاحتقار ، ويعيش الحرب والمآسي  
والاعتقال ويضع وجوده كله موضع تساؤل كي يصحح  
معنى هذا الوجود ، وذلك لان الحقيقة الأساسية التي  
تتجلى في رحلة هذا الإنسان وعبر مختلف  
شخصيات رواياته ، وفي ثنايا كل كتاباته ...

« الطابع العرضي للوجود الإنساني » ...

فالإنسان عنده دوما يعيش مأساة ما ، وهذه  
المأساة هي نتيجة لطبيعة الوجود ، ولا يمكن أن يتجاوز  
الإنسان هذه المأساة ، ما لم يحقق معنى حياته ، ولهذا  
يبدو أن هذا المعنى أكثر أهمية من الحياة نفسها ، ذلك

والمقاتلين الى الحقيقة الأكثر واقعية من كل حقيقة ،  
الأوهي ( ال ) ، إذ اكتشف أن الفن وحده أصبح  
يجسد ، بوضوح تام المعنى الإنساني في جوهره ،  
والخلاص الاكيد لهذه الإنسانية ، لكن ذلك المعنى  
والخلاص يحتاجان الى تبرير ايضا ، مثلها كمثل  
الثورة ، أو التمرد ، أو الحرية ، أو الامل ، أو الاخاء  
الإنساني ، التي تحدث عنهما في اعماله الروائية .

وإن كتاب ( أصوات الصمت ) محاولة لتقديم  
التبرير للقارئ ، فهو من جهة يحاول تحليل معنى  
الفن ودوره ، وهو من جهة أخرى يبرر لنفسه فيه ...  
لماذا تخطى عن الرواية ، وعن الثورة المسلحة ، وعن  
السياسة ... من أجل ( الفن ) ، إذ أن خلاصه - هو -  
لم يتحقق في كل ما شاهده ، وحارب من أجله ، ولم  
يكتشف نفسه في الثورات والحروب ، ولا اكتشف  
الإنسان الحقيقي الذي كان يبحث عنه ، وهكذا لا نرى  
الإنسان الحقيقي المتفوق بالمعنى الإنساني ... الا في  
الفن وفي الفن وحده ، الإنسان الذي يحقق حريته ،



لنا من أن نتحدث عن هذه القيم الأساسية ، ونوضح كيف يعالجها الفن ، ويقدم الحلول لها ، وهذه القيم هي :

« الإنسان ، الواقع الخارجي ، المصير ، الحب والاءاء ، والامل ، الحرية » .  
وسنبدا هذه الدراسة بدراسة علاقة الفن بالانسان .

## الفن والانسان

من أهم العبارات التي يذكرها ( مارلو ) عن الفن والانسان :

- [ الفن أنسنة العالم ] .
- [ الفن صراع الانسان الجماعي للعلو على ظروف العبودية ] .
- [ الفن يكون الانسان إنسانا بحق ، ويكون العالم إنسانا بحق ] .

إن من الواضح أن العالم الذي تحدثنا عنه في كتابات ( مارلو ) عالم يسيطر عليه قدر طاغ ، وهذا القدر يجعل العالم لا إنسانيا ، والفن يتجلى عند

لان في هذا المعنى يتطلب أن يفلت الانسان من قدره ، ومن اللامبالاة ، والجنون ، والا معقولية ، ومن الاحساس بالغربة والموت ... وبالتالي يسعى كل بطل من أبطاله للافلات من طابع الوجود العرضي ... عن طريق وسيلة يختارها ، ليحقق نفسه ويتجاوز شرطه . ولهذا يبدو أبطاله غرباء كل واحد منهم ، يحاول الفرار من غربته ، أو من عزلته التي تطوقه ، وتبعده عن الآخرين ومن عبء يحمله أو يجثم عليه ، نتيجة للواقع المعاش ، وهذا هو تفسير سلوك أبطاله الذين يجدون خلاصهم تارة بالحلم أو بالأسطورة ، أو بالافيون ، أو بحب النفس ، واضطهاد الآخرين ، وتارة بالتمرد والثورة التي قد تصل الى مرحلة من إرادة القوة الكاملة .

وهكذا نكتشف أن الانسان قد بدأ يدرك ، إلا قيمة له ولا معنى لوجوده ، وهو يحتاج الى الحرية احتياجا أساسيا في كون لا يرحم ، فيه سجان غليظ ، وهو يقاوم شرطه هذا ككائن متمرد أو كهارب ، ولكنه يسبح في العجز والمذلة ، ويعيش مصيره فلا يلقي الا الحرب والمسكرات والاستغلال والحرية المقيدة ، وهكذا لا يحقق العالم الذي نعيش فيه أحلام الناس الاحياء ، ولا يحقق الحرية المنشودة ، ولا الاءاء المطلوب ، ولا التواصل ، ولا أي معنى من المعاني الانسانية التي تقدم لنا جوهر الانسان ، ومعناه أي كل ما يجعل الانسان انسانا بحق .

- ولكن ما هي هذه القيم التي تجعل الانسان إنسانا ؟ !

في كل رواية من روايات ( مارلو ) نحس بأننا أمام امتحان معين ، لقيمة معينة أو أكثر ، تارة نرى ( التمرد ) موضع امتحان ، أو ( الحب ) أو ( الاءاء ) أو ( العطاء ) أو ( الحرية ) أو ( التواصل ) أو ( الموت ) ، لهذا كان ( مارلو ) يبحث عن حلول لازمة الانسان ، ولكن الواقع الذي تقدمه الروايات لا يوحى بهذا الانتصار للانسان سيتم عن طريق هذه القيم ، أو في الواقع المعاش ، ولن نجد الحب الحقيقي ، ولا الاءاء أو التمرد الحق ولا الحرية بمعناها الانساني ، ويبدو الفن هو الحل الوحيد المقبول لكل المشكلات ، فهو الخلاص ، والفن يقدم لنا هذه القيم وقد أعطيت في أكثر أشكالها انسانية ، ولهذا فهو القيمة الأساسية التي تجعل الانسان انسانا ، ذلك لانه يقدم لنا إنتصار هذا الانسان عن العبودية والزمن والقدر ، وكل ما يقف بوجهه ، إنه التحدي الرئيسي لكل القيم التي تهدد هذا الانسان ، ولعل أهمها : ... الموت ...

وحتى نتمكن من توضيح نظرة ( مارلو ) للفن لا بد



اللاوكون ... من الفن اليوناني .





فينوس ... في اوضاع مختلفة ... الفن اليوناني





من الفن الروماني .



( مارلو ) حين ينبثق شطر من الانسان يجابه هذا القدر ، وهذا الشطر الذي يمزق الانسان الى قسمين ، قسم يعلو بالانسان الى المستوى الاكمل ، على حين نرى الشطر الآخر يرتبط بالعدم والموت ، وحين يتجلى الفن الحقيقي نرى العالم قد واجه شيئا كامنا في الانسان يحاول أن يعلو به ويخلد ، ولهذا لا نشعر بتفوق الانسان إلا في أعمال الفن ، انه يجسد لنا الانسان ، وفيه يبدو العالم قد اخذ شكلا أكثر إنسانية ، وذلك حين يقوم الفنان بتصحيح العالم ، ويقدمه على شكل إنساني بحق .

وهكذا يبدو لنا عالم الفن على انه عالم انساني خلقه الفنان ، وبدل فيه العالم الموجود ، وأضاف اليه ما يجعله أكثر إنسانية مما يبدو لنا ، لهذا فالفنان هو المخلوق الخالق الذي يكون الانسان فيه إنسانا بحق ، والذي يجعل العالم انسانيا بحق ، بما يضيفه ، وحين نصل الى ( الفن - الحق ) تتبدل كل مفاهيم العالم .

ولا يقف ( مارلو ) عند حدود الوعي لاهمية ما يقوم به الفنان حين يجعل العالم انسانيا بل يتجاوز ذلك ليربط الفن بالماضي ولهذا كان يقول :

**- [ الفن روح الماضي ] :**

وذلك لان تاريخ الفن هو ايجاد عالم واقعي آخر



يختلف عن عالم الواقع ، وتعبير عن العالم دون تقليده ، بل هو تعبير عن ماهية الانسان التي تكمن فيما ابدعه من حضارة ، ومن أعمال انسانية خالدة هي هبة العبقريّة ، ولهذا فتاريخ الفن هو تاريخ صراع هذا الانسان عبر العصور للعلو على ظروف عبوديته ، ومن أجل عالم جديد معبر ... عن الواقع وعن أفضل ما فيه ولهذا يبدو لنا الفن على انه :

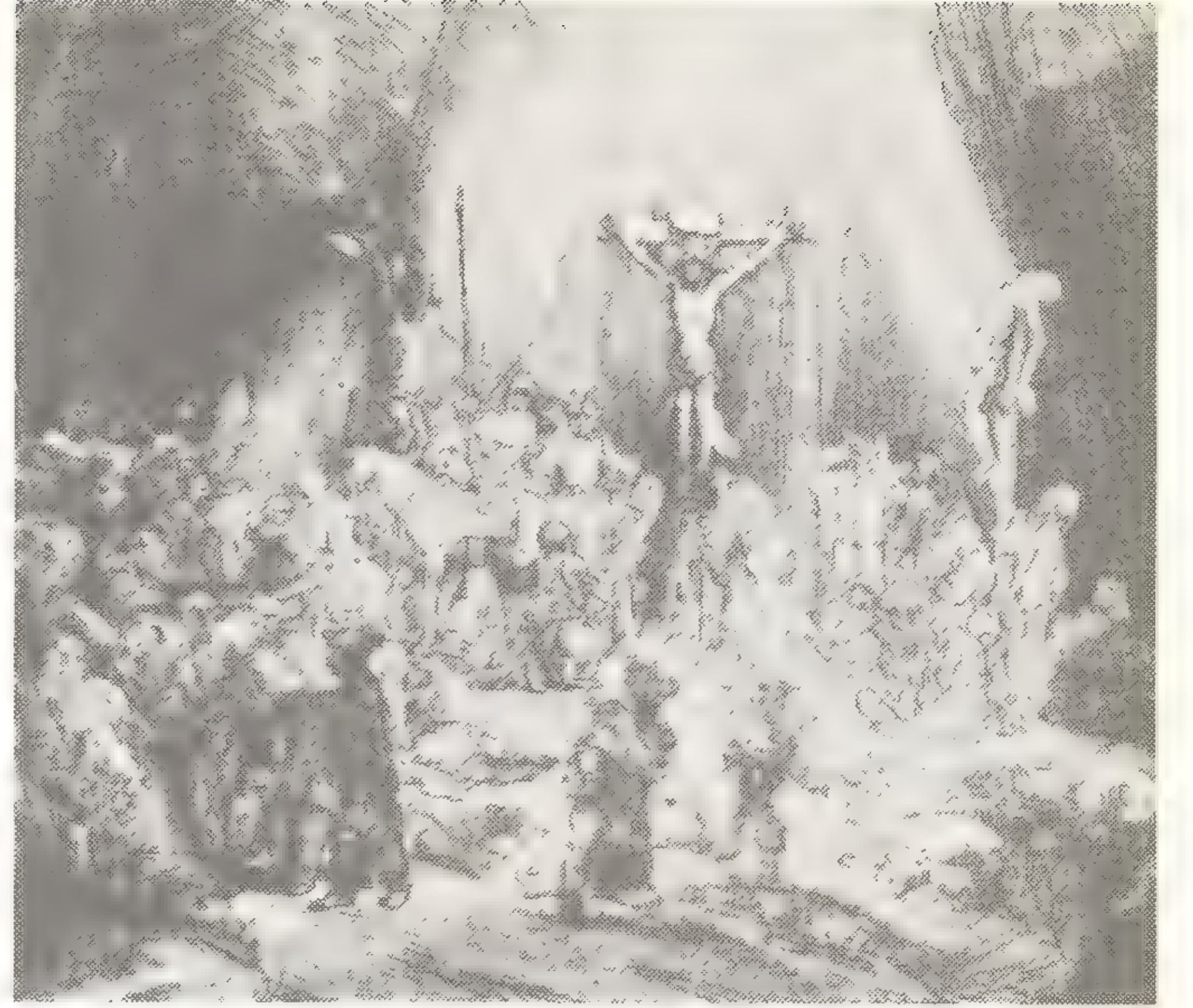
– « يمثل لنا قيمة الانسان المطلقة ، وانتقال من القدر الطافي الى الحرية والوعي » .

## الفن والواقع

إن من الواضح أن ( مارلو ) يتجه الى اعتبار عالم ( الفن ) ... منفصل عن عالم ( الواقع ) ، فالفن ينقلنا الى عالم آخر ، وهو ينتزعنا من الواقع ويعبر عن عالم جديد لا سبيل الى إلحاقه بالحقائق الخارجية ، فهو خلق جديد للكون انه يقدم لنا عالما يختلف عن عالم الظواهر ، بل يقدم الفن لنا ... معنى العالم وجوهره ، يقدم التمرد والثورة على العالم الواقعي ، وهكذا ليس عالم الفن عالما مثاليا ، وفي نفس الوقت ليس نسخا للواقع ، بل هو عالم آخر في أرقى مستوياته ، وذلك لان الفنان كالثائر المتمرد على الواقع ، يسعى الى خلق عالم جديد كلياً ، وفي ثورته تصحيح للواقع وتبديل له ، ولا يمكن أن يكون الفن فنا اذا كان يحمل هذا الموقف من الواقع ، وكان يعبر عن التمرد والثورة ، وبالتالي لا بد من تبديل لغة الواقع ، اللغة الاصلية ، بلغة جديدة وهكذا يصبح الفنان قادرا على امتلاك العالم ، وخالق للأشكال ، فهو يظهر العالم وينقيه ويصفيه ، ويحقق انتصاره عليه ، ولهذا فالفنان في علاقته بالواقع كإنسان في علاقته المصير ، والإنسان يسعى لتحرر من مصيره ، ومن شرطه ، وكذلك الفنان يتحرر من الواقع ، ويعيد خلقه ، ولذلك يرفض الفنان نقل الواقع متحررا منه ومؤكدا على قدراته على العطاء .

## الفنان والمصير والموت

من الواضح أن الانسان عند ( مارلو ) يعرف أنه ليس أبدياً ، وحين يشعر بذلك فهو يدرك الأهمية له ولا معنى ، ولهذا يقف إنسانه دوماً أمام الموت وجهاً لوجه ، ويخاطر بحياته ، من أجل أن يعطي لحياته معنى ، فحتى الموت الذي يختاره الانسان يعطي للحياة معنى ، أكثر أهمية من الاستسلام للمصير .

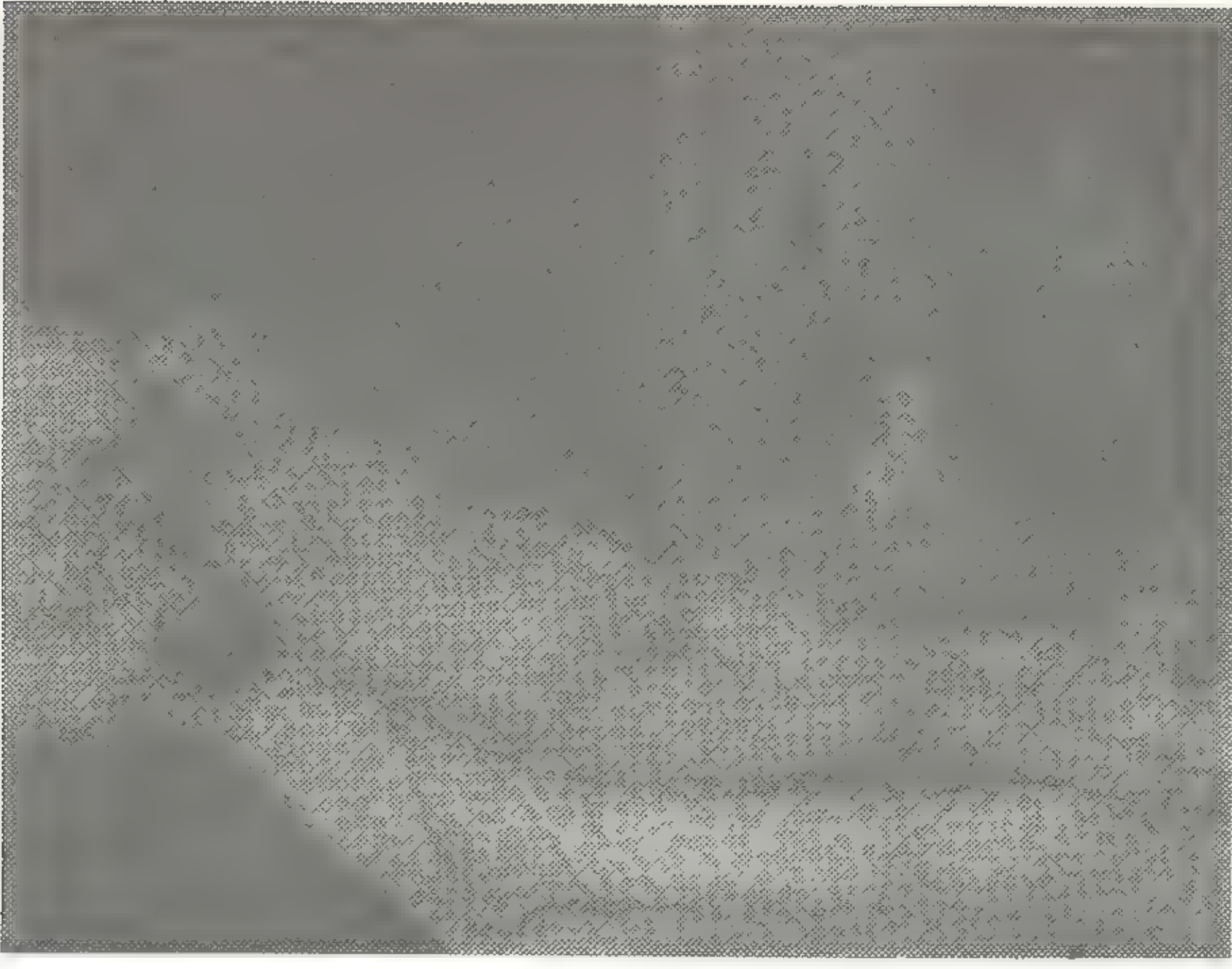


المصلوبون الثلاثة ... لوحة للفنان رامبرانت .



بوتشيلي ... ولادة فينوس .

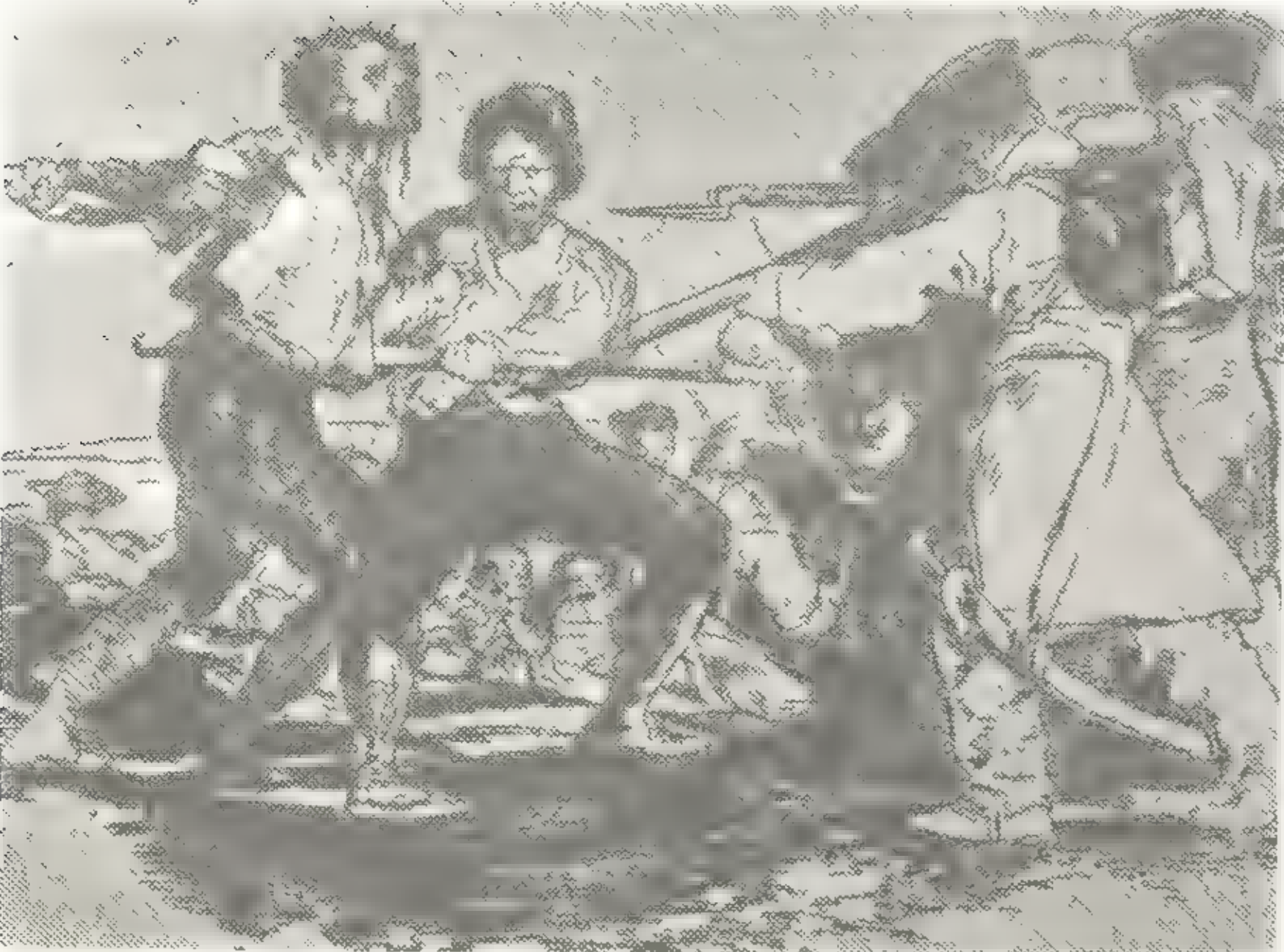




آتفر ... قينوس من أوربان .



عائلة ... للضمان آتفر



أهوال الحرب ... عزيا

ولهذا السبب تعيد الثورة للفرد خصوصيته وذلك  
لانه يحارب اللا انساني وتتجلى في ذلك المتمرّد كل  
الخصائص التي تجعله المتمرّد على الواقع والذي يسعى  
الى عالم جديد .

لهذا يبدو لنا الانسان على انه الذي يسعى للدفاع  
عن وجوده ، فهو يخلق ، ويتمرد ، ويموت ، ويثور ،  
من اجل اخضاع العالم ، ولكن الفن وحده هو الذي  
ينقذنا من الوقوع في المصير والعبث ، والفنان هو  
البطل القادر اكثر من غيره على التخلص من حدوده ،  
والذي يفزو العالم بجرأة وبأسلوب منتج ، ولهذا  
يقول ( مارلو ) على لسان أحد ابطاله :

— « ليس أكبر الاسرار في كوننا ، أننا قد القينا  
صدفة في فيض المادة ، وفيض الافلاك ، انما هو  
من امكانياتنا ، ونحن في سجننا أن نخرج من أعماق  
نفوسنا صورة قوية تنكر عدميتنا » .

ان كل انسان من ابطاله يحاول الهرب من  
وطأة العزلة ، ومن المصير ، والعبء الذي يعيشه ،  
أي من مصيره ، وشرطه عن طريق سلوك معين ،  
ويمكن أن نضرب مثلاً على ذلك فيما يقوله ( فانسان )  
أحدى شخصيات ( مارلو ) الهامة :

— « ان فننا هو تصحيح للعالم ، ووسيلة للهرب  
من قدر الانسان » .

لقد كان ( فانسان ) واحداً من الاشخاص الذي  
اشتبكوا في صراع مع ( المصير ) ، ويتطلع الى تحويل  
القدرة الى حرية ، ويقاوم مصيره بالفن ، فالفن عنده  
هو الشطر المنتصر من الحيوان الوحيد الذي يعلم أنه  
هالك لا محالة .

والمصير ليس الموت كما يفهمه ( مارلو ) ، وذلك  
لان المصير هو كل جزء فان في الانسان ، وكل شطر  
لا يقاوم العدم ، وكل عيب في الشخصية ، وكل شيء  
يرغمنا على إدراك ضعفنا كبشر انه شيء عميق يتحول  
الى صميم وجودنا ، ولهذا نرى أشخاصه يعيشون  
صراعاً داخلياً عنيفاً ، ويسعون الى النجاة ، والفنان  
وحده هو الذي يستطيع تجاوز كل ذلك .

ولهذا يبدو لنا أن كل عمل فني هو عالم يبدعه  
الانسان لينتصر على قدره وعلى شرطه ، وعلى كل  
ما يذله ، ولهذا فالفنان يقدم لنا ما هو انساني ، وإن  
سطوة المصير هذه تتعرض للخطر حين يعلو جزء من  
الانسان يجابهها ، وهذا الجزء هو عالم يبدعه الانسان  
هو ( الفن ) ، وهو يعلو بالانسان حين يتجلى بأفضل  
صوره .



# ليوناردو دافنشي

١٤٥٢ - ١٥١١

ترجمة واعداد : بشير فتنسة

كما صور هناك رائعته المشهورة ( الموناليزا ) المسماة كذلك بالجوكوندا ، واخيرا دعاه فرانسوا الاول الى فرنسا فأقام فيها بقية حياته ، وفي فرنسا تابع بكل سكيئة وهدوء بحوثه المتعددة .

لقد تراكت لدى الباحثين في سيرة ليوناردو أكاداس من الابحاث والمؤلفات والمقالات ديج بعضها لفيف من معاصريه ومعارفه ، وكتب بعضها الآخر من تلاهم من النقاد والكتاب والادباء على مر العصور وحتى الزمن الاخير .

كان آخر ما صدر من هذه المطبوعات التي تتناول فن ليوناردو واعماله الخالدة مجلد بالالوان ، وقد تضمن هذا المجلد خلاصة مكثفة لما قيل في ( ليوناردو ) منذ نشأته الاولى وحتى اواخر عصرنا الحاضر . بالاضافة الى انه ضم بين دفتيه لوحاته الرائعة التي تنطبق الوانها على الاصل انطباقا تقنيا جيدا . جاء في مقدمة هذا المجلد القيم التي وضعها الناقد ( اندره شاستل ) قوله :

— لم يكن أحد من أعلام الفن في عصر النهضة عرضة للنقد والتقريظ ، أو المديح والتجريح ، مثل ( ليوناردو دافنشي ) ولم يكن من المستطاع النظر الى أعماله من زاوية واحدة ، أو على وجه دون آخر . لقد اطلعنا كلنا ولا ريب على الرسالة التي خطها ( بيرو دانوفالاريا ) وكيل أعمال دوقه ( فلورنسا ) حول أعمال ليوناردو اذ قال فيها :

(( الفنان الخلاق يمكنه أن يتصرف

في المادة التي يعمل بها حتى يصل الى شيء له أهميته )) .

ب . ف . سكينر ( تكنولوجيا السلوك الانساني ) .

ليوناردو دافنشي — كما جاء في المراجع التاريخية — مصور ونحات ومعماري وموسيقي ومهندس ، وعالم ايطالي ، ولد في فينشي ، وكان ابنا غير شرعي لكاتب عدل فلورنسي وفتاة فلاحية ، تتلمذ على فيروشو ، وقصد ميلانو عام ١٤٦٦ ، وعمل مصورا لبلاط (( لودفيكو سفورتا )) ، وفي تلك الفترة فرغ من تأليف الجزء الاكبر من كتابه عن التصوير ، ثم بدأ كتابه في الهيدرليكا والميكانيكا والجيولوجيا والنبات ، كما رسم بمساعدة تلميذه (( امبرجيو )) لوحتي العذراء والصخور ثم صور العشاء الاخير ، وفي عام ( ١٥٠٠ ) عاد الى فلورنسا وخدم عند ( سيزار بورجيه ) كمهندس حربي،





ليوناردو... كما رسم نفسه

فانه لم يأت بجديد في مضمار الكشف العلمي أو التقني .

وهكذا ظل ليوناردو رجل الخيال .

اما في مجال الفن فشأنه يختلف عن العلوم ، ذلك انه ابتدع العديد من الاعمال في النحت وهندسة البناء ، وترك لنا ما يقارب أربعة آلاف رسم تمثل مجموعة على جانب كبير من الاتقان ، بالإضافة الى بعض النقوش على الرخام ، وبعض الاعمال من الآجر ، وقد اشتهرت اعماله الهندسية والفنية في ايطاليا وفرنسا .

أما في مجال الرسم والتصوير بوجه خاص فهناك أخيرا الحصيلة الكبرى المتميزة .

(١) يعتبر هؤلاء الثلاثة من اعلام عصر النهضة . فالاول وهو غاليليو - كما هو معلوم - رياضي وفنكي وفيزيقي ايطالي اكتشف قانون التوقيت والذبذبة باختراعه رصاص الساعة . وابتكر الترمومتر وميزان السوائل وضغطها . كما اكتشف قوانين الثقل ، ووضع مبادئ الديناميكية الحديثة . وبنى في عام ( ١٦٠٩ ) في البندقية المرصد الاول وبواسطته اكتشف ميسان القمر . وقد اكد بملاحظاته نظرية ( كوبرنيكوس ) في دوران الاجرام السماوية ، وحوكم واتهم بالكفر والهرطقة ووضع تحت رقابة محاكم التفتيش حتى أواخر أيامه .

اما ميسال « اندره » فهو من اكبر علماء التشريح في عصره وقد بددت اكتشافاته جميع الآراء الخاطئة التي كان يعتقد بصحتها علماء ذلك الزمان .

اما هارفي « ويليام » فهو الطبيب الانكليزي الذي اعتبر اول من اكتشف الدورة الدموية : وقد احدث اكتشافه انقلابا خطيرا في عالم الطب .

- ( ان حياة ليوناردو لا تتميز ببعد النظر ، يبدو انه يعيش يومه فقط ولا يأبه لفسده ، لقد جعلت الرياضيات منه رجلا عاجزا عن الامساك بريشة فنان ) .  
والاغرب من ذلك أن ( ب . كاستيلون ) كتب يقول :  
- ( من الطريف جدا أن الرسام الاول في العالم كان يكره الفن ، وقد انصرف الى دراسة الفلسفة ، ومن هذه الفلسفة تكونت لديه أغرب المفاهيم ، وأحدث التصورات ، ولكنه لم يعرف أن يعبر عنها في صورته ورسومه ) .

ثم جاء ( فازاري ) الفنان الايطالي والمؤرخ العلامة ( ١٥١٢ - ١٥٧٤ ) ، فأ نصف ليوناردو في مؤلفه الضخم | أحسن الرسامين والنحاتين والمهندسين | وقدره حق قدره ، ولم يخف اعجابه بأعماله التاريخية وقال على لسان أحد معاصريه : - [ اننا لم نقدر فن التصوير عنده ، كما ينبغي ، كما قدرنا فنونه الاخرى ] .

ومع ذلك أشار فازاري الى أن ( ليوناردو ) الذي عاش أواخر أيامه في كنف ملك فرنسا | قد أغضب الله والناس لانه لم يعمل في حقل الفن ، كما يجب أن يعمل انسان فنان عبقرى مثله | .

ويمضي صاحب المقدمة في حديثه فيقول :

- | عندما نبحث في ليوناردو عن الفنان نجد أنفسنا ازاء رجل علم وتجاه مفكر من الطراز الاول ، وعندما نتطلع اليه كرسام نكتشف أننا أمام مهندس نحاس مصمم ، وعندما نصل أخيرا الى الترسيم عنده نرسم تستوقفنا تجارب النظرية وآياته ، أكثر مما تستوقفنا الصورة بحد ذاتها كصورة .

وعلى هذا وباختصار ، تساءلوا في ايطاليا ولا يزالوا يتساءلون عن المضمون الحقيقي ، والبعد الواقعي في عمل ( ليوناردو ) الفني .

انه لمن المحال فهمه ، وتفسير انتاجه وتبيانته بكل يسر وسهولة .

ومن المتعذر جدا على الناقد تحديد الشطر الذي كان ( ليوناردو ) يوليه وجهه ، فهو يجسد في أعماله العضلات الثقافية غير آبه بأبهة السطوع ، وفي كل خط من خطوطه ، وأثر من آثاره ، نلمس صفاء مشاعره ، وقدرته على التجلي ، وموهبته في ابتكار التحولات بما يشبه التناسخ .

لقد ولج ( ليوناردو ) الفنان العالم باب العلوم الفيزيائية ( أو الفلسفة كما دعاها كاستيليوني ) ، ولكن جميع معطياته في مجالات المعارف الحيوانية والنباتية والهدروليكية الى جانب رسومه الرائعة في التشريح وملاحظاته العلمية الاخرى ، لم يكن لها أي تأثير فعال في مجرى تاريخ الفكر الانساني ، كذلك المكتشفات التي قدمها غاليليو وفيسال وهارفي (١) ، وعلى الرغم من انه خلف لنا كنزا من المعرفة في خمسة آلاف صفحة



تكاد ابتكاراته وتطبيقاته وافكاره لاتعد ولا تحصى، والروائع التي انجزها جاءت دقيقة متقنة ، والمؤثرات فيها ذات تفنن بليغ ، عميق ، بحيث انه يستحيل على اصحاب المدارس الحديثة فهم اتجاهاتها ومراميها البعيدة ، حتى لو جردت من المنظور الشامل لعصر النهضة ، لقد تمكن « فازاري » من توضيح هذا الجانب من عبقرية ليوناردو ، اذ اكد ان صاحبنا بما كان يحمل من مواضيع ، واساليب في التركيب ، قد تجاوز حدود التقليد ، وتخطى المدارس الايطالية في عصره الى حد بعيد ، ولعل خير مصداق على صحة هذا التعليل قول ليوناردو نفسه في كتابه « دراسة التصوير » :

- [ حين يكون عمل الرسام على مستوى حكمه ( او منطق ) فيعني ذلك اشارة سيئة الى هذا الحكم ، وحين يتجاوز هذا العمل الفني الحكم ، فهذا امر سيء ، كما لو ان الرسام صاحب العمل معجب بما صنع . ولما يتجاوز الحكم العمل المنجز ، ففي ذلك بادرة حسنة ، ولاسيما اذا كان هذا الحكم صادرا عن فنان ناشئ يتطلع دائما نحو الافضل ، وسيكتب له النجاح والمستقبل اللامع ، وقد ينتج اعمالا قليلة ، ولكنها ستكون ولاريب تحفا ذات قيمة ، وستقف الاجيال التالية مشدوها امام ما تتميز به من اتقان . ]

★ ★ ★



ليوناردو ... لوحة التجلي

هذا ، وبعد ان يتناول الناقد ( ساشتل ) اعمال ليوناردو وروائعه بالشرح والتحليل وبخاصة رائعته الخالدة | الموناليزا | ذات البسمة الخلافة الدائمة . وكذلك لوحته الكبيرة « العشاء الاخير » او مايسمى ايضا ( بالعشاء السري ) ينتقل بنا الى عرض آراء بعض الباحثين المعاصرين . والعلماء المخضرمين في هذه الاعمال ، فيشير على سبيل المثال الى التحليل الذي توصل اليه | فرويد | حول شخصية | ليوناردو دافنشي | فقد اتى عليه في كراس صغير عام ( ١٩١٠ ) . وفي هذا الكراس ينسب | ابو التحليل النفسي | الى دافنشي عقدة | فقدان حب الام وحنانها منذ عهد الطفولة | . ويشرح تطور الفريزة الجنسية عنده واثار ذلك في تصويره الخارق ، ومعلوم ان ( دافنشي ) هو الابن غير الشرعي المسجل العقود الفلورنسي . بالاضافة الى التناقضات والعوامل الاخرى التي كانت تمرور في عقله الباطن : والتي شغلت الحيز الاكبر من عبقريته الكامنة الى جانب ما يتمتع به من ثقافة شاملة ، ( ولعل في صورة الموناليزا التي تمثل الامومة بأجلى مظاهرها خير مصداق على ذلك ) .

ومهما يكن من امر التحليل الفرويدي . ومهما كان فيه من صدمة للمؤرخين . فلاريب ان فرويد قد اكد على اي مدى تعتبر روائع ( ليوناردو ) مشحونة بالطاقات والاسرار التي تبعث على التأمل والتفكير . (١)

وخلص الناقد الى القول :

- [ نستطيع تكوين صورة لليوناردو على ضوء الابحاث التي دارت حوله ، ثمة شبه اجماع على الاشادة بدوره كفنان ، وهذه الصورة لاتقتصر على سلخه من عصره ، وتجاوزه زمانه ، بل تدل كذلك على انقسام في داخل ذاته ، الى حد ما بسبب ضخامة معطياته وصعوبة مراجعتها .

ان روائعه مثل ( الموناليزا ) و ( العشاء الاخير ) و ( القديسة آن ) مصقولة صقل المرأة تعكس امام كل فرد منا على حدة اسراره الدفينة ! ] .

★ ★ ★

منذ اربعة قرون واكثر . والنقاد والكتاب والادباء والعلماء يعالجون اعمال دافنشي المختلفة بما يفوق ماكتبوا عن ميكلانجلو ورفائيل . واقتطف فيما يلي بعض فقرات من اقوالهم حسب تسلسلها الزمني : في عام ١٤٩٧ كتب ( م . راندلو ) احد معاصري ليوناردو يقول :

- [ لقد راقبت ليوناردو عن كثب وهو يعمل منذ الصباح الباكر حتى الغروب في رسم صورة « العشاء الاخير » ، كان يقف على « السقالة » لتبلغ ريشته





ليوناردو ... فتاة جميلة

ليوناردو ... رأس سان آن .

الاسف الشديد ان اسمه ظل مغمورا في مجال التصوير ،  
نظرا لانهماكه بأعمال اخرى . [ ٠ ]

★ ★ ★

وفي عام ١٥٢٨ قال ب. كاستيفيلي :  
- ( وهذا الفنان ، ويعني ليوناردو ، الذي يعتبر  
من اوائل اهل الفن في العالم ، تراه يحتقر الفن الذي  
سما به ، وينصرف الى تعلم الفلسفة ، حيث خرج  
منها بمفاهيم غريبة جدا ، وتصورات جديدة ، ولم  
تستطع ريشته بكل ماوتيت من نعومة ان صورتها . )

★ ★ ★

وفي عام ١٥٣٧ كتب ( آنونيمو غاديانو ) يقول :  
- [ على الرغم من ان ليوناردو المعجزة الذي نبغ  
في الرياضيات كما نبغ في التصوير والتنظير ، ومارس  
النحت لم يكن يرسم كثيرا ، اذ كان لايرضى عن عمله

اللوحة في اعلى الجدار ، وكان ينسى نفسه ، وينسى  
ان يأكل ويشرب ، وهو منهمك في عمله بلا انقطاع ،  
ثم يتوقف عن العمل فجأة لمدة يومين او ثلاثة او اربعة  
ايام ويظل واقفا ساعات وساعات ، يطيل النظر الى  
رسمه ، ويتأمل فيما بدع ، محاولا الحكم على ماصنع ،  
وكتب اراه احيانا وهو يهرع على حين غرة عند الظهيرة  
ليعاود ما بدا ، كأن الهاما هبط عليه ليرتجل الرسم  
بعدئذ ارتجالا ! ] .

★ ★ ★

وفي عام ١٥٠٦ كتب بيرقدار فلورنسا ش. امبوازو  
في رسالة يقول :

- [ ان مواطنكم المعلم ( ليوناردو دافنشي ) قد  
خلف من الآثار الفنية الرائعة ، وبخاصة في هذا البلد  
[ ميلانو ] ماثير اعجاب من يعرفه بالذات ومن لايعرفه ،  
انه ليسرني ان اعترف بانني من اولئك الذين احبوه ، من  
خلال اعماله ، قبل ان يتعرفوا عليه ، وانه لمن دواعي





ليوناردو .... العذراء والطفل .

• الا ان روحه العالية لم تكن لترضى بما كان يفعل ! •

★ ★ ★

وفي عام ١٥٦٨ كتب الفنان والمؤرخ فازاري :  
 - [ ... ان ليوناردو مخلوق لطيف جدا وسماوي  
 ( كذا ) ، لقد حبه الطبيعة بروح سامية ، مكنته من  
 طرق مختلف الابواب العلمية والفنية ، وكان متفوقا  
 تفوقا ملحوظا ، وكان يعمل مندفعاً بفكره وجنانه فأنشأ  
 من الاعمال ما لم يستطع سواه انتاجه ، وطبع جميع  
 أعماله بطابعه الخاص المتميز بالخير والجمال والعطاء .  
 هذا ، ومن المعلوم ان ( ليوناردو ) بدأ العديد من  
 الاعمال ، من خلال مسيرته الفنية ، لكنه لم ينجز  
 واحدة منها ، كما تتوق نفسه المتوثبة نحو الاكمل ،  
 ذلك لان يده لم تطل خياله الواسع ، وتطلعاته الباهرة ] .

★ ★ ★

وفي عام ١٥٩٠ كتب ج . لومارتو يقول :

في هذا المصمار !  
 ولم يكن يقر له قرار ... كان منهمكا على الدوام  
 في مجالات العلوم الخارقة للعادة ، وفي كل يوم يبتكر  
 شيئا جديدا [ •

★ ★ ★

وفي عام ١٥٥١ كتب س . سرليو في « المنظور الحر  
 الثاني » مايلي :  
 - [ ان منشأ النظرية هو الذكاء ، ولكن اليد هي  
 التي تمارس التطبيق العملي ، وبما ان ( ليوناردو )  
 كان على جانب عظيم من الذكاء فلم يكن راضيا عما  
 يصنع ، ولذلك لم تبلغ ريشته مستوى ذكائه ] .

★ ★ ★

وفي عام ١٥٥٧ قال دولشي في « الحوار » :  
 - [ ان ليوناردو يضاهي ميكلانجلو في كل شيء ...





ليوناردو ١٠٠٠ العشاء الأخير .

— ( كان ذلك المصور الفذ يرسم بأسلوبين ، الاول مشحون بالظلال التي تنطلق منها الومضات المتضادة ، والتي بتضادها تتميز وتتضح الاشكال البديعة والثاني اكثر ارتياحا وسكونا تصدر عنه ما بين بين ، وفي كل اسلوب منهما يبرز تفوق الرسام ، ورشاقة اللمسات ، وخفقتان الفؤاد ) .

★ ★ ★

وفي عام ١٨١٦ كتب | غوته | شاعر المانيا الكبير في رسالة له يصف ( دافنشي ) :

— ( برز ليوناردو العبقري الشمولي في مجال التصوير بوجه خاص ، لقد جمع في خطوطه المتناسقة البديعة كل الملامح الانسانية ، وبذلك كان مثالا فريدا للفنان .

كان نفاذ بصيرته ينطلق من ثقافة واسعة متميزة ، وعلى الرغم من موهبته الطبيعية كان يتجنب كل قفزة فجائية . او اندفاع تلقائي : فيتروى — الى حد بعيد — في كل عمل يقدم عليه ، وفي المعادلات الصافية . حتى في التشكيل الخارق للاجسام الغريبة المنفصلة ذات المدلولين .

كان ملتزما بأن يصدر انتاجه طبيعيا وعقلانيا .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٥٥ قال الكاتب الالماني « بركهاردت » :  
— [ انه اكثر واقعية من اسلافه الذين التزموا بالواقعية كدليل على التفوق ، لقد تسامى على الواقعية نفسها واصبح حرا ، مثله في ذلك كمثلي تلك القلة من الفنانين الذين قلما يجود الزمان بمثلهم ] .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٥٧ نشر « بودليير » . شاعر فرنسا

— [ ان مواضيع دافنشي تنبع من قلب نبيل ، وتصدر عن رؤية واضحة المعالم ، ومن طبيعة انسان يتعلم مفكر ، اوتي من الحكمة ما مكنه من التمييز بين الخير والشر ، والنور والظلام .  
انها مواضيع — ولعمر الحق — مثال للفنائيل ، انها المثل العليا .

وكان يرى الاخطاء في اعماله في الوقت الذي كان فيه غيره يرى في تحفه ذاتها معجزات !  
وكان لا يميل الى الاضاءة في الالوان اكثر من اللازم ، ويوفرها لاستخدامها على احسن وجه ، ولهذا ابرع في تصوير الوجوه والاجسام كما ابدعتها الطبيعة نفسها ] .

★ ★ ★

وفي عام ١٦٤٩ جاء في كتاب | ا . بوس | حول الاساليب المتميزة في التصوير ، الذي صدر باللغة الفرنسية :

— ( ... تتميز لوحات ليوناردو دافنشي كذا وردت في النص . بطريقة متكاملة وبالوان متجانسة ، أي أن الانوار والظلال فيها تذوب بخفة ورشاقة ، ولا تهمل خطوطه اية تفصيلات دقيقة من الجسم ، وهكذا ابدع لنا « الجيوكاندا » و « فلورا » ) .

★ ★ ★

وفي عام ١٦٦٦ كتب ( آ . فيليبيان ) في مؤلفه « حياة وتحف احسن الفنانين القدامى والمعاصرين » ينتقد اعمال ( ليوناردو ) على هواه :

— [ لقد تجاوز في اندفاعه وراء الافكار العظيمة ، وفي تطلعاته نحو جمال الاشياء حدود الفن ، فخلق وجوها خارقة ، غير طبيعية ، ورسم الاطر الاساسية اكثر فأكثر بسمات من ابتكاره ، واعتنى عناية فائقة بالاشياء الدقيقة ، واسبغ سوادا على الظلال ، الامر الذي جعل الاضاءة تعكس بروزا يخدع النظر ] .

★ ★ ★

وفي عام ١٧٦٤ كتب ج . ب . غروسلي في مذكرات حول ايطاليا والايطاليين :

— ( تبدو لي لوحة ( العشاء الاخير ) جميلة ، ولكن جمالها طاغ صاروخ ، الامر الذي لم نعتد على مشاهدة مثله في فرنسا ) .

★ ★ ★

وفي عام ١٧٩٢ كتب ل . لانزي في « تاريخ ايطاليا » يصف فن ( دافنشي ) على طريقته :



الملاك - الشيطان - ديوانه « أزاهير الشر » وفيه قال  
يصف ليوناردو وصفا غريبا :

- [ ليوناردو ، مانت المرأة  
مدلهمة ، عميقة الاغوار .

تعكس صور الملائك الحسان  
وعلى شفاههم ابتسامة طافحة بالاسرار .

وهم قابعون وراء الظلال .

في أرض الثلوج والصنوبر الاخضر .

ذلكم هو مأواهم أبد الابدهر | .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٦٠ جاء في مقال كتبه « دولاكروا »  
الرسام المعروف في جريدة « الجورنال » قوله :

- [ كانت الطبيعة تجذبه اليها على الدوام ، فيصفي  
بارهاف الى ماتهمسه في اذنيه ، وماتهمه من أعمال ،  
ولم يقلد احدا فيما صنع ، حتى انه لم يكن راضيا  
عن نفسه .

اذا نظرت الى اعظم الرجال علما تجدهم اكثر  
الناس سذاجة وبساطة وتواضعا ، وهو يستحق في  
الواقع ماغدق على قرينه « انجلو » و« رفائيل »  
من ثناء واطراء | .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٦١ كتب آ. اي. ريو في مجلة « الفنون  
المسيحية » :

- | انه الفريد من نوعه بين الفنانين ، لقد أوتي  
من الصلابة والتسامي ونبل المشاعر والطيب ماجعل  
موهبة تتفق عن التوليفية بين المثالية والواقعية ، لم  
يسبق ليوناردو احد في التغلغل بعمق بأسرار العلم .



ليوناردو ... إحدى المجموعات في لوحة العشاء الأخير .

ولكن انتاجه لم يبلغ مع الاسف المستوى العظيم  
لفاهيمه | .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٦٦ اشار ه. . تين في كتابه [ رحلة الى  
ايطاليا ] الى ليوناردو بقوله :

- [ من المحتمل ان لامثيل له في العالم ، في عبقرية  
شاملة ، متعددة الجوانب ، وفي روح متوثبة جدا ،  
وفي نفس لا ترضى بحال ، ولا تقنع بمال ، لقد كان يتطلع  
الى الامام ، على الدوام ، حتى تجاوز عصره ، والعصور  
اللاحقة الى اللانهاية ...

ان صورته التي أبدعها تعبر عن شفافية عجيبة ،  
انها حية دائما تكاد تنطق ، فتخاطبها وتخاطبك | .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٧٣ صدر كتاب بالانكليزية للمؤرخ  
د. باتر بعنوان « دراسات في عصر النهضة » ، تناول  
في فصل من فصوله فن ( ليوناردو ) جاء فيه :

- [ لقد عاش ليوناردو للفن ومن اجل الفن ...  
ان الجوكندا « الموناليزا » رائعة ( ليناردو )  
تكشف القناع عن طرق تفكيره وعمله ، انها اشبه  
ما تكون بتحفة دورر المسماة ( بالسويداء ) أو  
( الماليخوليا ) الا ان ( الجوكندا ) تختلف عنها بأن  
لاغلو ولا ابهام في رمزياتها ، فهي طافحة بالاسرار ، ذات  
عمق ، وملاحة جذابة .

وعلى هذا نستطيع ان نرى في الموناليزا شكلا وليدا  
لخيال القدامى ، ورمزا للفكر المعاصر | .

★ ★ ★

وفي عام ١٨٩٦ وصف ب. بيرنسون في كتابه  
« المصورون الايطاليون في عصر النهضة » ( ليوناردو )  
بقوله :

| ( ان ليوناردو رسام فريد من نوعه ، فلا تمس  
ريشته شيئا الا وتحوله الى صورة جمالية خالدة ، انه  
يبعث في المادة روحا ناطقة | .

★ ★ ★

وفي عام ١٩٨٨ قال الناقد الالماني ه. ( ولفلين ) :  
[ تميز ليوناردو بين فناني عصر النهضة باكتشافه  
السماوات الفيزيوقنومية الخفية أكثر من سواه ، وذلك  
عن طريق التأملات النابعة من صميم الوجدان ، إن  
الفنان بالنسبة اليه هو العين المتفتحة على العالم ،  
المتحركة في جميع الاشياء المرئية | .

★ ★ ★





ليوناردو ... العشاء الأخير ... تفصيل آخر



ليوناردو ... العشاء الأخير ... تفصيل ثالث

وبلغ ما بلغه من مجد ، لانه تمكن بما بذله من جهد ،  
أن يجعل الفن الايطالي فنا شمواليا .

★ ★ ★

وفي عام ١٩٥١ نشرت مجلة « الفنون » مقالا تناول فيه ش . تولي لوحة « الموناليزا » بالتفريط جاء قوله :  
- [ ... في الجو كندا يبدو الفرد كمعجزة من خلق الطبيعة ، وفي الوقت نفسه تمثل النوع ، إن هذه اللوحة تتجاوز الحدود الاجتماعية الضيقة لتصبح ذات قيمة عالمية شاملة .

لقد انجز ( ليوناردو ) هذه التحفة لا بوصفه باحثا ، منقبا ، مفكرا وحسب ، بل كرسام وشاعر في آن واحد ، وفي الوقت نفسه ، ظل الجانب الفلسفي - العلمي ، في مضمونها على غير نسق معين .

وفي عام ١٩١٩ قال ليونيللو فانتوري في كتابه :  
[ نقد اعمال ليوناردو دافينشي ] :  
- [ لم يكن له لون ثابت ، وكان يحدق ببصره الى الافق البعيد نحو اجواء واسعة ، الى الهضاب والروابي الخضر والجبال الشم ، ماذا كان يعني الظاهر من الاشياء بالنسبة لرؤية هذه الافاق الواسعة ؟  
كانت عين ( ليوناردو ) ترنو الى الوجه الانساني من بعيد ، صحيح أن النظر الى الوجه عن قرب يحدد معالمه ، ولكن عين ( ليوناردو ) تفضل مع ذلك رؤيته عن بعد .  
وكل شيء من قريب يبدو له جامدا وساكن .  
إن تقلبات الجو المستمرة تطف الاشياء البعيدة : وتخفف من ثقلها ، وفي هدأة المساء ، وعندما يلف الفسق الافئدة والاشياء ، ترتسم على الافق إهتزازات بطيئة ذات حركة دائمة .  
وكذلك الحال مع الوجه الانساني .  
وفي خطوطه حيث يلج النور بالظلام . والظلام بالنور ، تتقلب الاجواء ، وتتحرك الطبيعة كحركة كل ذرة من هباء العالم ، وعلى الوجه ترتسم خلجة روحية تائهة ، منطلقة من الاحلام .  
إنه شكل بلا شكل ، ولون بلا لون .  
إنه رؤية ذات ألوان في الشكل ، وهيولية تصويرية في اللون ! ] .

★ ★ ★

وفي عام ١٩٢٨ قال الناقد او . سيرين في كتابه :  
« ليوناردو دافينشي » :  
- [ كان في باكورة اعماله نحاتا أكثر منه رساما ، انه فلورنسي حتى العظم ، ولكنه أكثر وعيا وخفة ورشاقة وذكاء .  
ان فن ليوناردو ( ظل - بعد أن تحول الى التصوير - فلورنسيا أصيلا ، ولو أنه بلغ به حدا من التعبير والانسجام والجمال اعظم غنى مما عهدناه في فناني فلورنسا ] .

★ ★ ★

وفي عام ١٩٣٤ جاء في دائرة المعارف الايطالية على لسان آ . فانتوري :  
- ( استطاع ليوناردو ان يحتل مكانته اللائقة في عصر النهضة ، ذلك العهد الذي تميز بوحدة الانشطة الانسانية ، فكان الفن معناه العلم ، وكذلك معناه حقيقة تنطق بتقدم الانسان وترقيه .  
لقد وجد ( ليوناردو ) آنذاك هويته الحقيقية ،





ليوناردو... الجيو كندا (الموناليزا)

— وقال : [ ان المنظر فيها يعكس النور انعكاسا  
سويا منسجما انسجاما تاما مع الاضاءة ، اصف الى  
ذلك ما ينطق به هذا المنظر من تذوقات رفيعة غنية  
بالقيم الفنية .  
انظر الى الصخور التي تلفحها اشعة الشمس — في  
الجهة اليسرى — حيث ترتفع الجبال الى يمين المدينة .  
ثم الا يلفت نظرك تلك الذرى الشاهقة ، وما ترمز  
اليه من عهود سحيقة ، وتآكل في الطبيعة ، وتفجر من  
باطن الارض ؟  
انها الذرى ذاتها التي برزت خلف ( الموناليزا ) ! ] .

★ ★ ★

وهكذا تمر الايام والعصور ، وتمضي الاعوام  
ويأتي جيل بعد جيل يتأمل اعمال ( ليوناردو ) الفنان ،  
والعالم والشاعر ويرى كل جيل فيها الجديد ، لا شيء  
إلا لان رائد صاحبها كان : الاتقان !

ابتكر ( ليوناردو ) في لوحته هذه صيغة جديدة  
تجمع بين الصورة الاعظم روعة وابهة ، والاشد حركة  
وقوة ، وبين الصورة الاكثر شاعرية ، الامر الذي بز به  
من سلفه من اهل الفن .

قبل ( ليوناردو ) كانت اللوحات من غير حياة  
وأسرار ، اذ كان اهتمام الفنانين في عصره منصبا على  
الاشكال الخارجية ، من غير التفات الى النواحي  
الوجدانية والشاعرية النابعة من القلب ، ( او العقل )  
فلا يرى المشاهد في اعمالهم سوى خطوط ورموز .  
لقد انبثق عن ( الموناليزا ) وحدها لفز : الا وهو لفز  
الفؤاد الذي لا يدرك !

هذه الشاعرية في الاسرار ما هي في الواقع الا وليدة  
الوحدة الضمنية للوجه مع المنظر على الاساس ] .

★ ★ ★

وفي عام ١٩٥٢ كتب الناقد الايطالي ( ث . باردني )  
يقول :

— [ ان الراي الوحيد الذي نستطيع ان نستخلصه  
من النصوص المتوفرة لدينا حول ليوناردو كرسام ،  
هذا الراي لا تزال تكتنفه الاسطورة الغامضة .  
ثمة تفسيران متضاربان ، فالتفسير السيكولوجي  
لا يشبع فضولنا أكثر من ذلك التفسير التشكيلي  
الصرف ، لقد توصلوا الى اكتشاف ان ( ليوناردو )  
رجل علم تتلون عنده الاستقرائية التجريبية بالرؤية  
الكونية الاسطورية ، ومن هذا الجانب حيث تبرز الفتنة  
الظاهرة في اعماله ، ونستطيع ان نقيم العديد من  
رسومه او مسوداته ، التي ظلت غير كاملة ، والتي لم  
تخضع للتجارب التقنية التصويرية الجديدة التعبية .  
وعلى هذا فمن الخطأ اعتبار روائع الاعمال  
المحدودة التي انجزها ( ليوناردو ) كبرهان قاطع على  
انها من ابداع ما صنع ، وفي الواقع انه لم يبع بها نهاية  
الارب ، ولكنه اقترب بها فقط من الصور الشعرية ،  
التي فاض بها وجدان الرجل دون ان تطول يده لمنحها  
الشكل الكامل ] .

★ ★ ★

وفي عام ١٩٦٦ كتب الناقد ( كاستيلونكو ) مقالا  
شبه به لوحة [ البشارة ] التي ابدعها ( ليوناردو )  
بالمدينة الطوباوية التي خطط لها [ توماس مور ]  
— حسب منطق — بأشجارها وأنهارها ، ودروبها  
وسواقيها ، وصخورها وقصورها ، والوانها واجوائها،  
وبنورها وظلالها وقال :  
— [ لعل مناظر الريف الفلمنكي هي التي اوحت  
اليه بها ] .



# قواعد الرسم والتلوين

عند  
ليوناردو دافنشي

بقلم: جاك شاربيه وبيير سيبرز  
ترجمة: خليل سبطا

« إذا احترت الرسم ، وهو  
الباعث الوحيد للأعمال الظاهرة  
للطبيعة فانك تحتقر بالتأكيد ابتكارا  
بارعا ، ذلك لان التأمل الفلسفي  
الماهر للرسم يتخذ موضوعا له جميع  
أنواع الاشكال والمظاهر والمشاهد  
والنباتات والحيوانات والاعشاب  
والازهار التي يغمرها النور والظل ،  
والرسم هو في الواقع علم - وهو  
الابن الحقيقي للطبيعة بما انه  
فرع لها » .

« ليوناردو دافنشي »

إن شخصية وأعمال ليوناردو دافنشي ( ١٤٥٢ -  
١٥١٩ ) غنية عن التعريف ، فلا نستطيع أن نشير اليها  
ببعض كلمات قد لا تفي بالفرض المطلوب ، ولذلك  
فنحن نكتفي بأن نقدم فيما يلي الملاحظات التي كتبها  
ليوناردو حول الرسم ، والتي نشرها تحت عنوان  
[ قواعد الرسم ] وقد رتب هذه القواعد / إدوار ماك  
كوردي / ، وهو افضل عالم متخصص بمؤلفات  
( ليوناردو دافنشي ) قال ( بول فاليري ) بصدد  
ليوناردو : [ يقوم عمل الفنان الرفيع بأن يعيد بواسطة  
عمليات واعية ، القيمة الحسية للاشياء ، وتأثيرها  
العاطفي - هذا العمل الذي تنتهي به ، في إبداع  
الاشكال ، دورة الكائن ، هذا الكائن الذي حقق ذاته

تماما ] ، إن هذا الاستيلاء على الطبيعة من قبل  
الانسان هو الذي يميز تصور ( ليوناردو دافنشي )  
حول الرسم ، وبذلك يكون الفن في نظره ، شكلا من  
اشكال العلم ، وليس تعظيما لمبدأ ، او تطلعا الى جمال  
فائق الطبيعة .

## قواعد الرسم

« الرسم هو على اتصال بالصفات العشر للبصر  
وهي : [ الظلام ، والوضوح ، والبريق ، والمادة ،  
واللون ، والشكل ، والوضع ، والبعد ، والقرب ،  
والحركة والسكون ، ] ومن هذه الصفات سوف  
ينسج هذا الكتاب الصغير » .

ليوناردو





ليوناردو ... معركة  
انجيساري كما نقلها روبنز

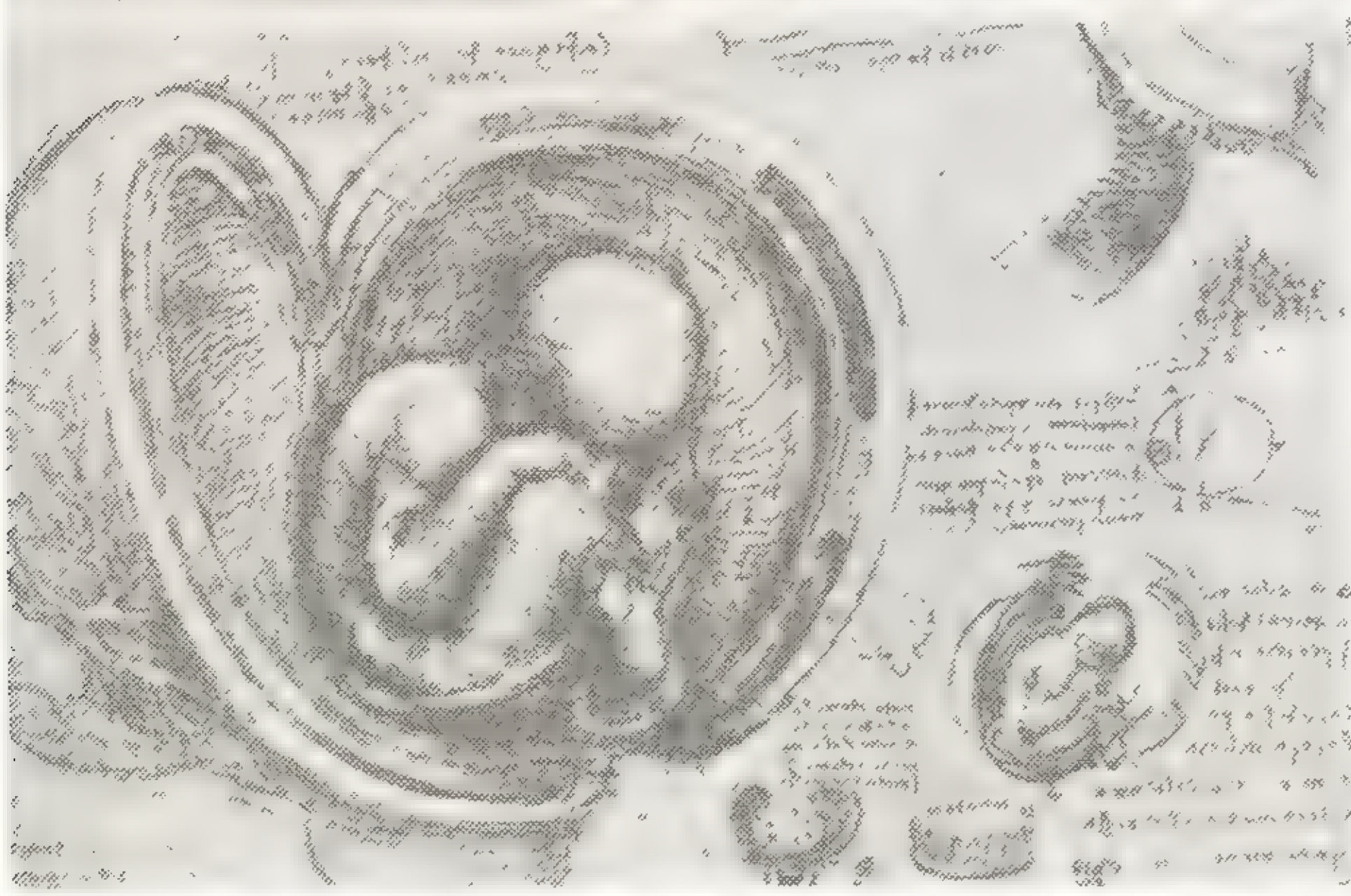
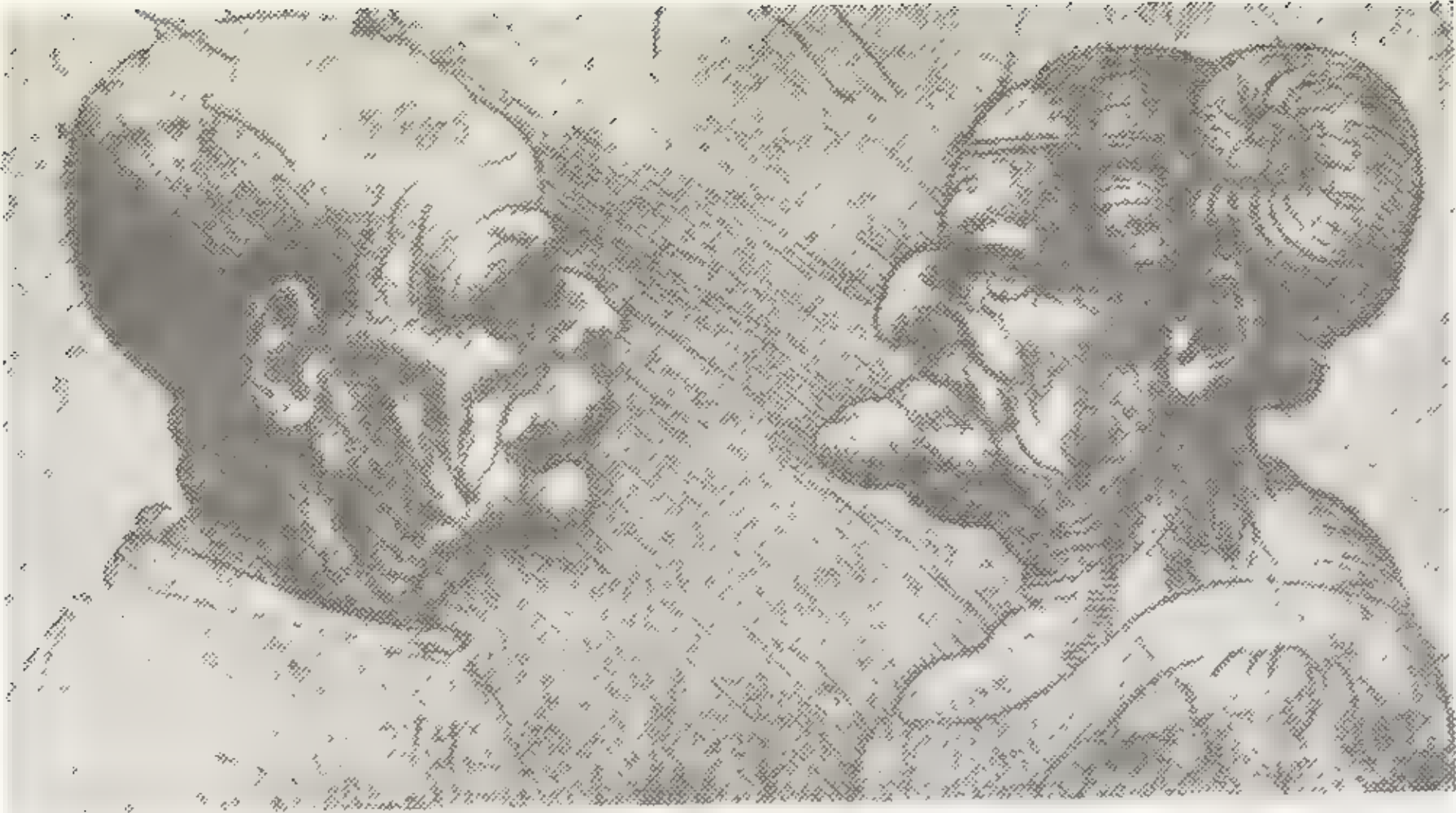
مختلف الاشياء ، وأن تلاحظ ، تارة بعضها . وطورا بعضها الآخر ، وأنت تؤلف مجموعتك من بين جميع تلك المجموعات التي فرزتها واخترتها ، هذه المجموعات التي هي اقل جودة منها ، لا تقلد أبدا بعض الرسامين الذين ، اذا ما أرهقهم عمل مخيلتهم . تركوا اثرهم الفني ومضوا للقيام بنزهة ، بالرغم من أن عياء اذهانهم يعوق نظرهم أو تمييزهم لمختلف الاشياء . فغالبا ما يحدث لهم أن يصادفوا بعض الاصدقاء أو الاقارب الذين يسلمون عليهم ، وبالرغم من أنهم يرونهم ويسمعونهم فانهم لا يلاحظونهم كما لو أنهم كانوا في الفضاء ، إن التباين بين مختلف درجات الظل والنور كثيرا ما يكون سبب تردد واضطراب بالنسبة للرسام الذي يرغب في تقليد ونقل ما يراه ، فاذا كنت تنظر الى نسيج أبيض الى جانب نسيج أسود فان القسم الأبيض الذي يجاور الأسود يبدو لك أكثر وضوحا مما لو كان على اتصال بنسيج أكثر بياضا منه ، وذلك لسبب سوف أبينه لك في حديثي عن الرسم المنظوري . ان الجو مليء بأشكال هندسية مكونة من خطوط مستقيمة مشعة ينتشرها سطح الاجسام المظلمة عند حدوده . فكلما كانت هذه الاشكال الهرمية بعيدة عن مصدر التوليد كانت زواياها مسنونة . ومع أنها تتقاطع وتتسابق لدى مرورها فانها لا تختلط مطلقا . بل هي تتبع خطوطا متباعدة ، وهي تمتد وتنتشر في الجو المحيط . تتمتع هذه الاشكال بقدرة متساوية لانها كلها

- [ أي شيء أصعب ، هل هو توزيع النور والظل ، أم هو الرسم الجيد ؟  
وانا أؤكد أن الشيء المحصور ضمن حدود ينطوي على صعوبات أكثر من تلك التي ينطوي عليها شيء آخر لا تقيده حدود .  
إن للظلال حدودها ، الى درجة معينة ، ومن يجهل هذه الحدود سوف ينتج اعمالا مجردة من هذا الرونق الذي تتمثل فيه أهمية الرسم وروحه ، ذلك أن الرسم ، وأنت اذا تأملت عددا لا يحصى من الوجوه فأحد هذه الوجوه يحمل أنفا طويلا ، ويحمل الآخر أنفا قصيرا ، والفنان أيضا أيضا فيوسعه أن يأخذ هذه الحرية ، فحيث توجد الحرية ، لا يتسع المجال للقاعدة ] .

## فن الرسم

يكون ذهن الرسام كالمرآة التي تتخذ دائما لون الشيء المعكوس ، والتي تحوي من الصور بقدر الاشياء الموضوعه أمامها ، بما أنك تعلم ، أيها الفنان ، أنك لا تستطيع أن تكون بارعا في عملك ، اذا لم تكن لديك القدرة الشاملة على أن ترسم بفنك مختلف الاشكال التي تعرضها الطبيعة - وفي الحقيقة أنت لا تستطيع ذلك اذا كنت لا تراها ولا تحتفظ بها في ذهنك - فيجب عليك ، حينما تذهب الى الريف ، أن توجه انتباهك الى





ليوناردو... بعض رسوم في مذكرات ليوناردو



ليوناردو... وجه معبر من وجهه الهامة.

مساوية لكل منها ، وكل شكل مساو لجميع الاشكال ، وبواسطة هذه الاشكال تنتقل صور الاشياء ، ذلك أن كل شكل هرمي يتلقي في أقل جزء من أشكاله الشكل الكامل للشيء الذي يحدث هذا الشكل .

## قواعد التصوير بالألوان

يجب أن ترسم المخططات الإجمالية للوحات التاريخية رسماً حياً ، وكذلك يجدر بك ألا تبالي في إبراز أعضاء الجسم ، عليك أن تكتفي فقط بتعيين مكانها ، وتستطيع فيما بعد أن تنجزها على مهل . بين الظلال ذات الكثافة المتساوية أقرب ظل من العين يبدو أقل كثافة .

وفي الظلال البعيدة يتعذر علينا أن ندرك الفرق بين جميع الألوان وأن نتيقن منها .

من مسافة بعيدة جميع الألوان لا يمكن التمييز بينها في الظل ، ذلك لأن الشيء الذي لا يصل إليه النور الأصلي أبداً ليس في إمكانه أن ينقل صورته إلى العين عبر جو أكثر إشراقاً - لأن النور الأقل قضى عليه النور الشديد .

مثلاً في مسكن جميع الألوان على سطح الجدران ظاهرة حالاً وبوضوح ، حينما تكون نوافذ البيوت مفتوحة ، ولكن إذا ما خرجنا ونظرنا إلى الرسومات الجدارية من خلال النوافذ ، ومن مسافة بعيدة قليلاً ، فإننا لا نرى مكانها سوى ظلام متماثل .

يجب على الرسام أن يتمرّن أولاً ، وذلك بتقليده رسوم كبار الرسامين ، ثم بعد أن يملك ناحية فن الرسم ويبرع في مهنته بفضل النموذج الذي يحتذيه ، فإنه يشرع في تقليد المنحوتة على أن يتقيد بالقواعد المذكورة فيما يلي :

## من أجل رسم منحوتة

لكي ترسم منحوتة ما ، خذ مكانك بحيث تكون عين النموذج في مستوى عينك ، يجدر بك أن تفعل ذلك كلما أردت رسم رأس ، وفقاً لنموذج طبيعي ، ذلك لأن الوجوه أجمالاً أو الناس الذين تصادفهم في الشارع ، تكون عيونهم في مستوى عينيك ، وأنت إذا ما رسمتها أعلى أو أدنى ، فإنك تلاحظ بالتأكيد أن صورتك ليست مشابهة للنموذج مطلقاً .



وعلى مسافة اكبر يبدو لك انه جسم صغير جدا ،  
مستدير ومظلم ، فهو يظهر مستديرا لان البعد يصغر  
مختلف الاجزاء ، ولا يتيح لنا ان نرى الا الكتلة  
الرئيسية .

## في الانعكاس

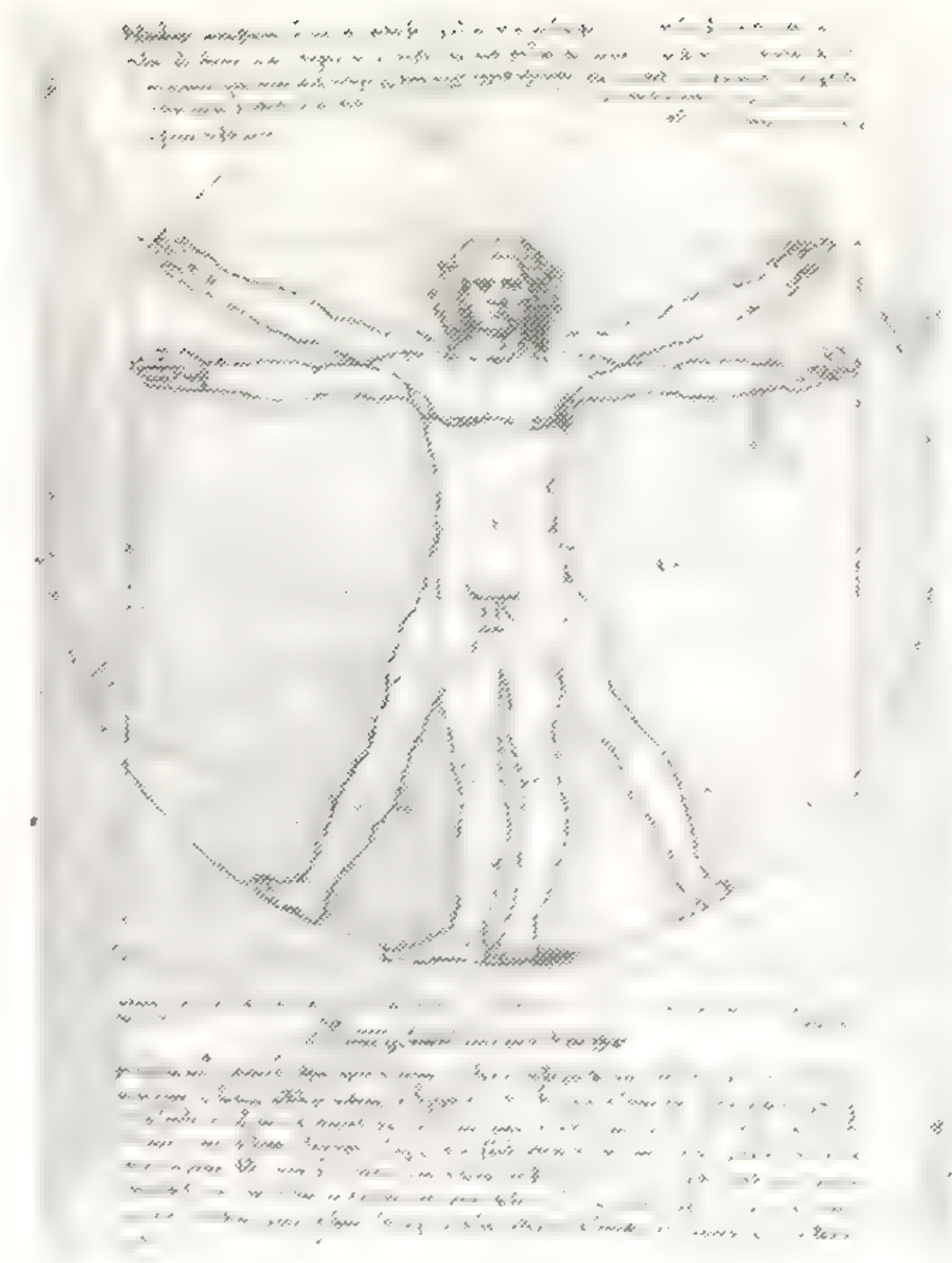
الانعكاسات سببها الاجسام اللامعة لسطح مصقول  
وغير شفاف تقريبا ، وهذه الاجسام حينما يصيبها  
النور تعكسه الى اول شيء محسوس ، تماما كارتداد  
الكرة .

حيث لا يمكن ان يكون انعكاس ضوئي

هناك درجات من الظل والنور تغطي سطوح جميع  
الاجسام الصلبة . والانوار على نوعين يسمى النوع  
الاول صلبا والثاني مشتقا . فالنور الاصلي هو الذي  
ينبثق من لهب النار ونور الشمس او الجو ، والنور  
المشتق هو النور المنعكس . وفيما يخص التعريف  
المذكور فاني اقول انه ليس هناك على الاطلاق انعكاس  
ضوئي من جهة الجسم المتجهة نحو الاشياء الواقعة في  
الظل - كالمشاهد المظلمة والمروج المغطاة بأعشاب ذات  
علو مختلف ، والغابات المخضوضرة او الجرداء - وذلك  
بالرغم من ان جزءا من كل غصن متجه نحو النور الاصلي  
يتحلى بصفات هذا النور فهناك ظلال كثيرة  
يلقيها كل من هذه الاغصان وحده ، او يلقيها كل  
منها على الاخر ، فينتج عن ذلك كثافة شديدة للظل  
في الكتلة ككل بحيث لا نرى أثرا للنور ، فمثل هذه  
الاشياء لا يسعها ان تلقي ظلا منعكسا على الاجسام  
التي تواجهها .

يتوجب على الشاب ان يتعلم الرسم المنظوري اولا ،  
وان يدرك نسب الاشياء كلها ، وبعد ذلك يمكنه العمل  
تحت اشراف رسام ماهر ، ليتعود رسم الاغصان  
بشكل جيد ، ثم يرسم وفقا لنموذج طبيعي ليطبق  
القواعد التي تعلمها ، وأخيرا لا بد له من دراسة أعمال  
كبار الفنانين ليتعود تطبيق فنه وممارسته على  
أكمل وجه .

يجدر به ان يرسم المرأة في وضع محتشم ،  
مضمومة الساقين ، مكتوفة اليدين ، وقد أحت رأسها  
جانبا ، ويجب رسم الاطفال ، إن كانوا جالسين ،  
بوجوه مفضضة ، وحركات رشيقة ، اما اذا كانوا واقفين  
فلا بد من رسمهم بأوضاع تنم عن الخجل والخوف .



ليوناردو... دراسة للجسم البشري

## لماذا لا يمكن للوحة ان تبدو منفصلة كالأشياء الطبيعية

كثيرا ما ييأس الرسامون من قدرتهم على تقليد  
الطبيعة حينما يرون ان لوحاتهم تنقصها القوة التي  
للمنحوتة وللحياة الخاصة بالاشياء المشاهدة في المرآة ،  
انهم يعترضون مع ذلك مدعين بأن ألوانهم تسبق ، بما  
لا يقاس ، من حيث الوضوح والعمق صفة الظلال  
والاجزاء المنيرة للشيء المشاهد في المرآة . وهم اذ  
يفعلون هذا لا يهتمون بذلك العقل بل جهلهم الخاص ،  
ذلك لانهم لا يقبلون مطلقا الاستحالة ، بالنسبة لشيء  
مرسوم ، بأن يظهر بشكل واضح مشابه لوضوح  
الشيء في المرآة ، مع ان كليهما يعرضان سطحا  
مستويا - الا اذا نظرنا اليهما بعين واحدة ...  
بالنسبة للعين ، أي شكل حسي ينقسم الى ثلاثة  
اجزاء : وهي المادة والشكل واللون ، فصورة مادته  
تظهر ناتئة أبعد من مصدرها مما يظهر فيه لونها أو  
شكلها ، واللون أيضا يمضي أبعد من الشكل ، غير  
ان هذا القانون لا ينطبق على الاجسام المضيئة .

إن التجربة تؤكد وتبين بوضوح صحة القانون  
السابق ، ذلك لانك تميز على رجل مشاهد عن قرب  
ميزة المادة ، والشكل ، واللون ، غير انه اذا ما ابتعد  
قليلا عنك ، يتعذر عليك ان تعرفه لان ما يميز صورته  
قد امحى وزال ، واذا ابتعد أكثر من ذلك ، فانه  
يستحيل ان تتبين لونه ، فهو يبدو بمظهر جسم مظلم ،



# ليوناردو دافنشي

## حياته وفنه

٣

• اعداد: صفية داود

من منا لم يسمع بليوناردو دافنشي ، ومن منا لم يسمع بلوحة ( الجيكوندا ) ... رائحته الشهير ، وما أثارتها هذه اللوحة من ضجة عالية ... بحيث قيل بأن ( ليوناردو ) لو لم يرسم غير ( الموناليزا ) لكفاه ذلك ... ولاصبح في عداد الخالدين ؟

ومع ذلك ، فقد كان ( ليوناردو ) لايعتبر نفسه مصورا زيتيا ، بل كان ( الرسم ) واحد من اهتماماته الكثيرة التي لاتحصى ، كان فنانا بالصدفة ، وذلك لانه كان يفضل العلوم على الفن ، ويؤثرها عليه ، لكنه اشتهر بالفن أكثر من العلوم ، ولعل هذا من سخرية القدر ، ذلك لان ماقدمه من علوم ، لم تستطع ان تلعب الدور الذي لعبته لوحاته !!؟

اما الميزة الاخرى الهامة في تجربة ( ليوناردو ) ، فهي رغبته في البحث والتجربة ، واقتحام المجهول ، ولقد كانت تلك الميزة الهامة ... ايضا مأساة له ، لانه كان لايتابع اي هواية حتى نهايتها ، بل يتركها وينتقل لغيرها ، بحيث اصبحت ظاهرة عدم الاستقرار ... هي الطابع المميز لحياته وعمله ؟ لكن ماهي الاسباب الكامنة وراء هذه الشخصية ، والعوامل التي أسهمت في تكونها حتى اخذت هذا الشكل ؟

وكيف يمكن ان نتوصل الى فهم سرعبقريه ليوناردو ، وسر نبوغه ، وماحققه من ( انجازات خالدة ) ؟ .

★ ★ ★

لقد عاش طفولة ممزقة ، ظهرت في بعض صفاته الشخصية فأجواء لوحاته البعيدة والسرية ، تدين بالكثير لظروف حياته ، وأعماله تحمل جو الارتباك ،

وذلك لأنها تستدعي صورة غلام صامت ، ذي رغبات مكبوتة ، يعيش في بيت لم تكن الام تحتل مكانها الصحيح فيه .

اذ ان ( ليوناردو ) كان الولد الشرعي للسير (بياردو دافنشي ) كاتب العدل الفلورنسي الشهير ، ولامراة فلاحه تدعى ( كاترينا ) ... وهكذا ... نسج القدر له ... صورة غريبة لطفولة ... كانت مصدرا لتكوين شخصيته ؟

لكن ... هل كانت هذه الطفولة ، هي وحدها ... التي ساهمت في تكوين الشخصية .

★ ★ ★

تعلم ( ليوناردو ) الفن على يد استاذه الكبير الفنان ( فيروشيو ) ، واصبح الرسام الرئيسي في مشغل ( فيروشيو ) ، وذلك لان استاذة تخلى عن الرسم وربما حدث هذا في ذلك الوقت ، اذ ان الرواية التي نقلت تتحدث عن ان ( ليوناردو ) الشاب كان يساعده في لوحة



وهذه القصة تروى عن فنانين آخرين مثل ( رافائيل ) ، أنها القصة النموذجية التي تمثل عصر النهضة ؟

اذ اننا امام عصر يحب اللامتوقع ، ويريد اكتشاف المعجزات في الطفولة ، والطفل المعجزة ، فعلى العبقرية ان تقع وقوعا انفجاريا ، على الوسط العادي من ابناء الشعب غير المتعلمين ، كما ان عليها ، ان تغلب على كل اولئك الذين يلاحظونها ، وتقلبهم رأسا على عقب ، وكان ( ليوناردو ) رجل الشعب ، وكل ما كان يراه يراه بنفسه ؟ ولايتهم بمراعاة ... تعاليم الاسلاف القدامى وفي الحقيقة كانت كتب الاسلاف من يونان ولاتين ، ذات قيمة ثانوية بالنسبة له .

وهكذا عبر ( ليوناردو ) عن عصره المتمرد ، عصر النهضة والاحياء وهنا نتوقف عند ميزة هامة من ميزات ( ليوناردو ) التي تعكس عصره ، وهي ان الانسان في عصر النهضة كان يرغب في المعرفة ويجب الاكتشاف ، ولا يوقفه شيء عن هذا ، وهذا الاكتشاف يتجلى اكثر ما يتجلى في التعرف على الطبيعة والحياة ، واكتشاف سر الاشياء ... ولهذا كانوا يقولون بأن ( ليوناردو ) كان فيلسوف الفنانين ... الذي كان يبحث عن سر اللون والرسم في لوحاته ، اكثر مما كان يريد الرسم للرسم ؟!



وقد دفعته ظاهرة البحث الى ( الطبيعة ) ، وراى في تفاصيل هذه الطبيعة ، المعاني المجهولة ، لقد قارب العالم من خلال رسومه ، وكشف عن اسرار الطبيعة ، خلف سطح الوانه ، اما رؤيته فقد اخترقت بنية الاشياء التي تختفي خلف المظاهر الخارجية ، لقد شغله العظم خلف الجلد ، مثلما شغله وصف لون الجلد ؟! اغراه دوما العلم في الفن ، والفن في العلم ؟!



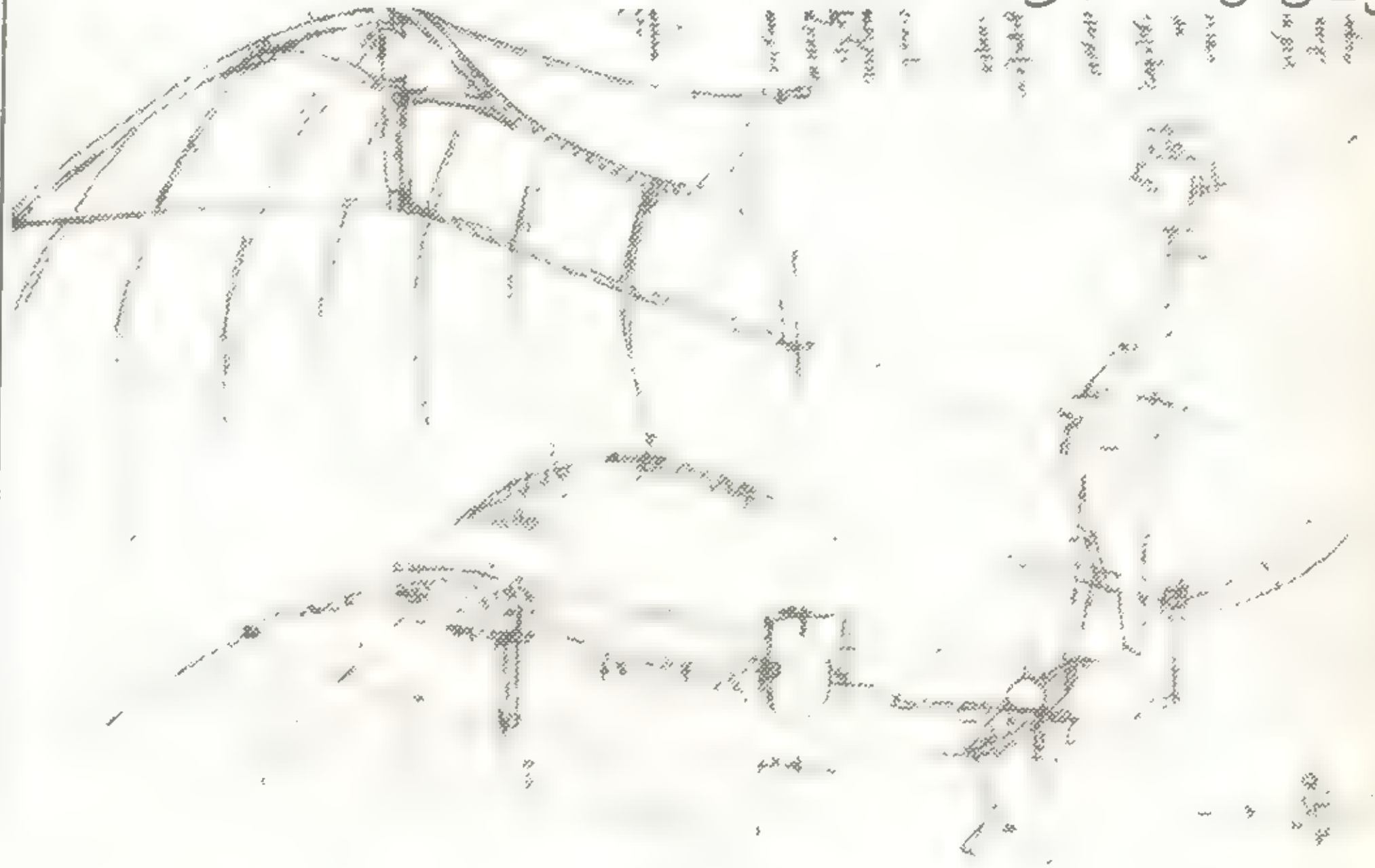
عاش ( ليوناردو ) ، العنيد ، والمبذر ، وألتخط ، والفضال في استعمال مواهبه ، في اكثر عصور اوربا غنى وتعرضا للخطر ، لقد انكشف هذا العصر فجأة لابناء جيله ، بكنز من الفنى والسلطة ، ولكنهم لم يستطيعوا الاستفادة من الكنز .

ويمكن قياس شهرة ( ليوناردو ) من خلال الاسطر التي استهل بها ( جيورجيو فازاري ) في السيرة التي كتبها عنه :

- [ غالبا ماتمطر السماء بالعطايا الاغنى ، على البشر ، لكن هذه العطايا تمنح في بعض الاحيان ، وبفزارة زائدة ، الى فرد واحد في جماله وعظمته ، وقدرته ،



ليوناردو ... دراسة للحصان .



ليوناردو ... كما تخيل الطائرة .

( معمودية السيد المسيح ) ونفذ ( ليوناردو ) بعض اجزاء المنظر الخلفي ، ورسم احد الملائكة في اللوحة ، وكان هذا الملاك اكثر حيوية من الملاك الذي رسمه الاستاذ ؟!





ليوناردو ... وجه جانبي لشاب .

بحيث انه مهما فعل ، كان فعله مقدسا الى حد يبرز فيه جميع الناس ] .

لقد رأى الناس في ( ليوناردو ) هذا ، فقد بلغت قدراته حدا استثنائيا جعله يبدو قادرا على حل كل المصاعب ، وامتلك قوة شخصية ممزوجة ببراعة ، وبالروحانية والشجاعة ، والشهرة، التي ارتبطت باسمه، وجعلت شهرته في الخارج الى حد انه لم يعد ممدوحا في زمنه فقط ، بل ازداد تألق نجمه منذ وفاته بشكل متزايد ؟

وهكذا أعطاه ( فازاري ) قدرة خارقة للطبيعة لما رآه فيه من مقدرة ، ولكن هل هذا صحيح ؟! ان ( ليوناردو ) يبدو لنا على أنه أقل بكثير مما كان يمكن ان يكونه ، وصحيح أن معظم مافعله تعرض للخراب والنسيان ؟ ومع ذلك فقد عبر لنا عن تطلعات عصره تماما ، وان يضع هذه التطلعات في الواقع ، وبهذا المعنى كان رجل عصر النهضة ، كان الطفل المعجزة ، والعبقرية الخام الكامنة في الانسان ، وقصته هي قصة الرسام الذي دخل قبل ان يبلغ العشرين من عمره ، مرسماً الفنان الكبير ( فيروشيو ) ، واستطاع ان يتجاوزه فوراً ؟!

وكما تقفز العبقرية الى العالم على نحو كامل ، كما كان يتصورها عصر النهضة ؟ ولهذا مثل ( ليوناردو ) هذه العبقرية تماما ، وحقق شعور عصر النهضة ؟! واهدافه .

وهو لم يفعل ما كان متوقفاً منه ، وبدا - في أكثر الاحيان - يتعارض مع كل ما يستطيع القيام به على اكمل وجه ، وبحس عميق ، وكان دوماً مشاكساً ... يريد ان يخلق العالم ، برؤى جديدة من خلال ... نظرتة للأشياء ، والى كل من حوله .



### حكاية ليوناردو مع الفن ؟!

في منزل في قرية ( فنشي ) كان ( ليوناردو ) يمارس رسم المنظور ، وكان علم المنظور لعبة جديدة مدهشة عجيبة ، أصبحت محور الحديث بين الفنانين ؟ وتلامذتهم في مراسم ( فلورنسا ) الكبيرة . ولم يكن ( ليوناردو ) قد بلغ الثالثة عشرة من عمره ، عندما دفعته مهارته الفنية . ليحاول شيئاً أصعب . فقد أتى أحد الفلاحين من جيران عائلته يحمل قطعة خشب، مستديرة وطويلة اقتطعها من شجرة تين سقطت فوق أرضه قائلاً لوالد ( ليوناردو ) :

- هل تعرف رساما في فلورنسا يصنع لي هذه القطعة من الخشب ، لتصبح درعا ... انها من خشب طيب ؟

وكان الفلاح يشير بذلك الى الرسوم الزخرفية الملونة على الخشب التي كان الناس ، يحبون تعليقها خارج دورهم او على جدرانهم ، على شكل لباس الحرب ..

وكانت اجابة الوالد بانه سيدبر الامر في هذا الشأن ، ثم نسي الامر كلية ؟ واستقرت قطعة الخشب في المنزل ... حتى لاحظ ان ( ليوناردو ) انها بدأت تتلون فتناولها ثم دهنها بالزيت ، وتأكد من انها قد سويت تماما ، لم يكن ( ليوناردو ) مهتما بها على وجه خاص ، ولكنه كان صبيا . يحب ان يعمل بيديه ، على نحو ما يعمل بعقله . وشاهده والده وهو يعالجها . فقال :

- أنك دائم الرسم فلماذا لا تحاول صنع شيء مفيد . انظر اذا كان يمكنك تزيين هذا الدرع بصورة مناسبة ؟! وكان ذلك تحديا . اذ لم يكن الاب والابن على وفاق في هذه الفترة ؟ ولم تكن امرأة ابيه تقف الى جانبه ، وماتوقع ذلك .

اخذ ( ليوناردو ) الشاب قطعة الخشب الى حجرته، ثم عكف على وضع تصميم للرسم . وكان يجمع كل مخلوق صغير وغريب يقع بصره عليه . في الغابة او الجدول ، من ضفادع وشعابين وخفافيش وما إليها ، وسرعان ما أخذ التفسخ يصيب اجسام الحيوانات



## والعمارة .

وبدا الاب يبحث عن الاستاذ الذي يضع ابنه اسانة في عنقه ، وهكذا يختار ( أندريا فيروشيو ) ، فقد كان هذا الفنان من خيرة الاساتذة ، في كل فرع من الفنون ، وكان جوهريا ونحاتا ورساما ، وعندما عرض والده بعض رسوم ولده على ( فيروشيو ) ، تبين الاستاذ الموهبة الفنية من فوره ، وذلك قبل ان يرى ( ليوناردو ) وانتقل الشاب الذي بلغ السادسة عشر عاما ، الى منزل استاذة ، ليعمل معه ؟!

ووجد ( ليوناردو ) نفسه بين زملاء ، يملأ العمل كل وقتهم ، وكان ( فيروشيو ) رجلا مجدا ، وكان الطلاب يقلدونه . وكانت بداية عمل الطلاب بعض رسوم تمهيدية ، كما نرى اليوم في المدارس ، حين يرسمون نماذج الطبيعة الصامتة ، بل كان على تلامذة ( فيروشيو ) ان يدرسوا اكثر من مجرد تلوين اللوحة او صب الطين على هيكل التمثال ، كان عليهم ان يجيدوا صناعة اللون ، وصب التماثيل .

وكان ( فيروشيو ) مهتما بالرياضيات اهتماما كبيرا ، لانها تتمتع بأهمية خاصة ، لانها تمثل الامتدادات الطبيعية للمحاولات الجديدة في الرسم ، محاولات الرسم الواقعي ، وام يكن ( فيروشيو ) على دراية بعلم الهندسة ، مثلا ...

ولما رأى ( ليوناردو ) استاذة ، يقرأ الكتب ، اصر على تعويض ما أهمل تعلمه ، في المدرسة ، ومن ثم فقد بدأ الآن ، وفي وقت متأخر من النهار يجد في تحصيل الرياضيات ، ويدرس كل ما يقع في طريقه من كتب في الطب ، والفلك ، وفي الجيولوجيا ، والالات ، وكان يدون كل شيء فور تمثله في ذهنه ، من اشعار قراها او نظمها بنفسه ، وخلال اقامة ( ليوناردو ) في منزل استاذة قام بكثير من الاعمال ، لا لانها طلبت منه ، بل لانه كان مولعا بالعمل ، شأنه في ذلك شأن استاذة الذي بدأ يعتمد عليه .

وقرر ( ليوناردو ) بعدها ان يشهد رحاله الى ( ميلانو ) ، وهذا ليس سهلا لان عليه ان يرتب امره بعلاقة تربطه ، برجل قوي في المدينة الجديدة ، وهو ( لودفيكو سفورزا ) حاكم ميلانو .

كان ( لودفيكو ) شخصا طموحا ، ويرغب في ان يصنع تماثيل لابيه . تماثيل ضخمة لابيه ( فرانسيسكو سفورزا ) ، الحاكم السابق لميلانو . ممطيا صهوة جواده ، ان خلق هذا التذكار الضخم قد فاق قدرة اهل الفن في ( ميلانو ) ، وظل النصب التذكاري موضع نقاش لسنين طويلة ، وقد عهد به الى نحائين من قبل . لكنه لم ينته الى أي شيء .

واراد ( ليوناردو ) أن يجعله من النصب التذكارية



ليوناردو ... رأس العذراء .

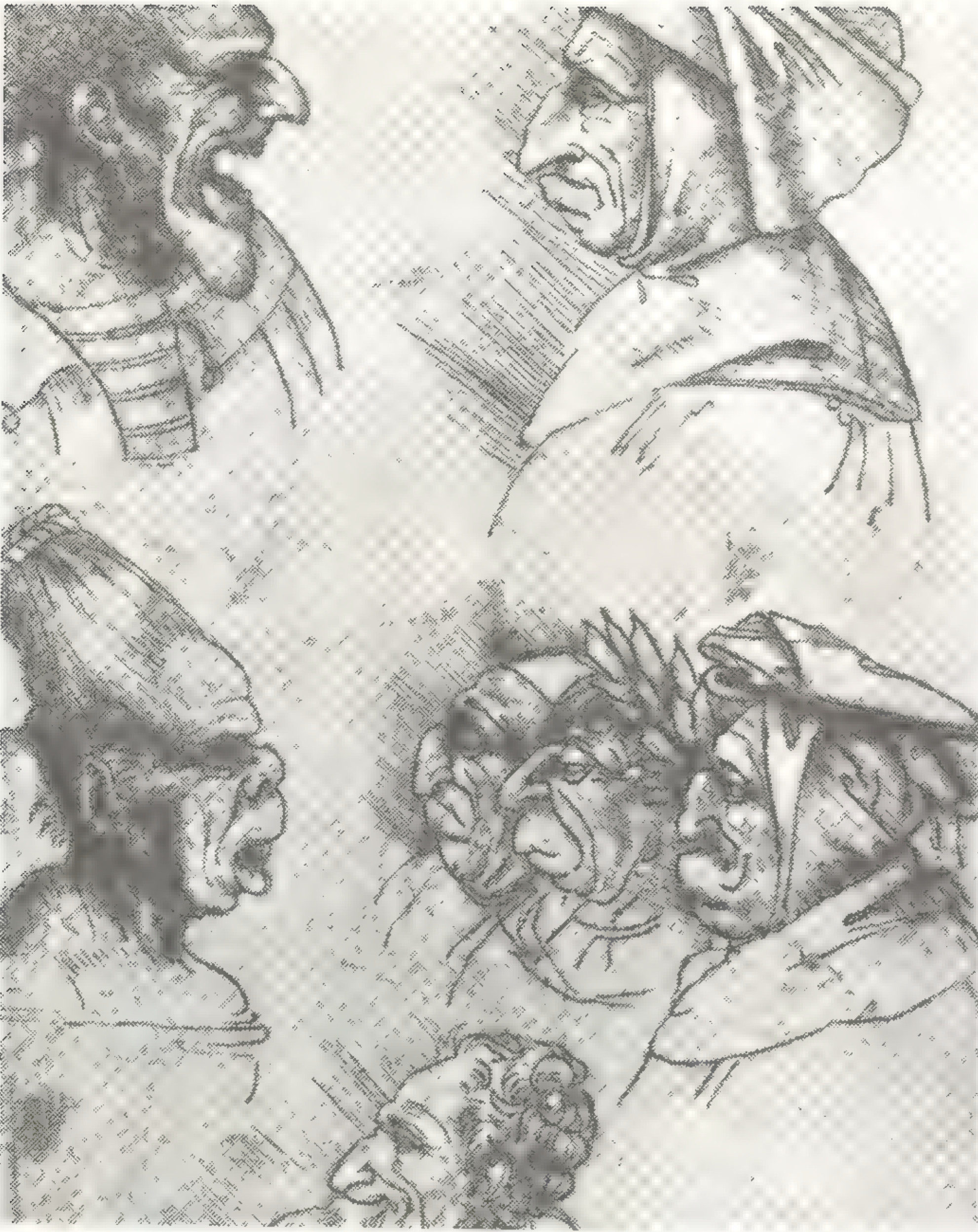
الميتة ، ولكنه كان منهمكا ، في رسمه الى حد انه لم يلق بالا الى الرائحة الكريهة .

وكان يستخدم ملامح مختلفة ، في رسم الحيوان الوحشي المخيف ، الذي كان يرسم على الدرع ، فينقل عينا قبيحة من حيوان ، وفكين كريهين من آخر ، وأذنا من ثالث ، وخرج برسم ( شيطان ) يتنفس النار ؟! اتم الرسم ثم انزع الستار ، على نافذة حجرته ، فلم يعد ينفذ منها غير ضجاع ضئيل يقع على الرسم ونادى أباه ليرى ؟.

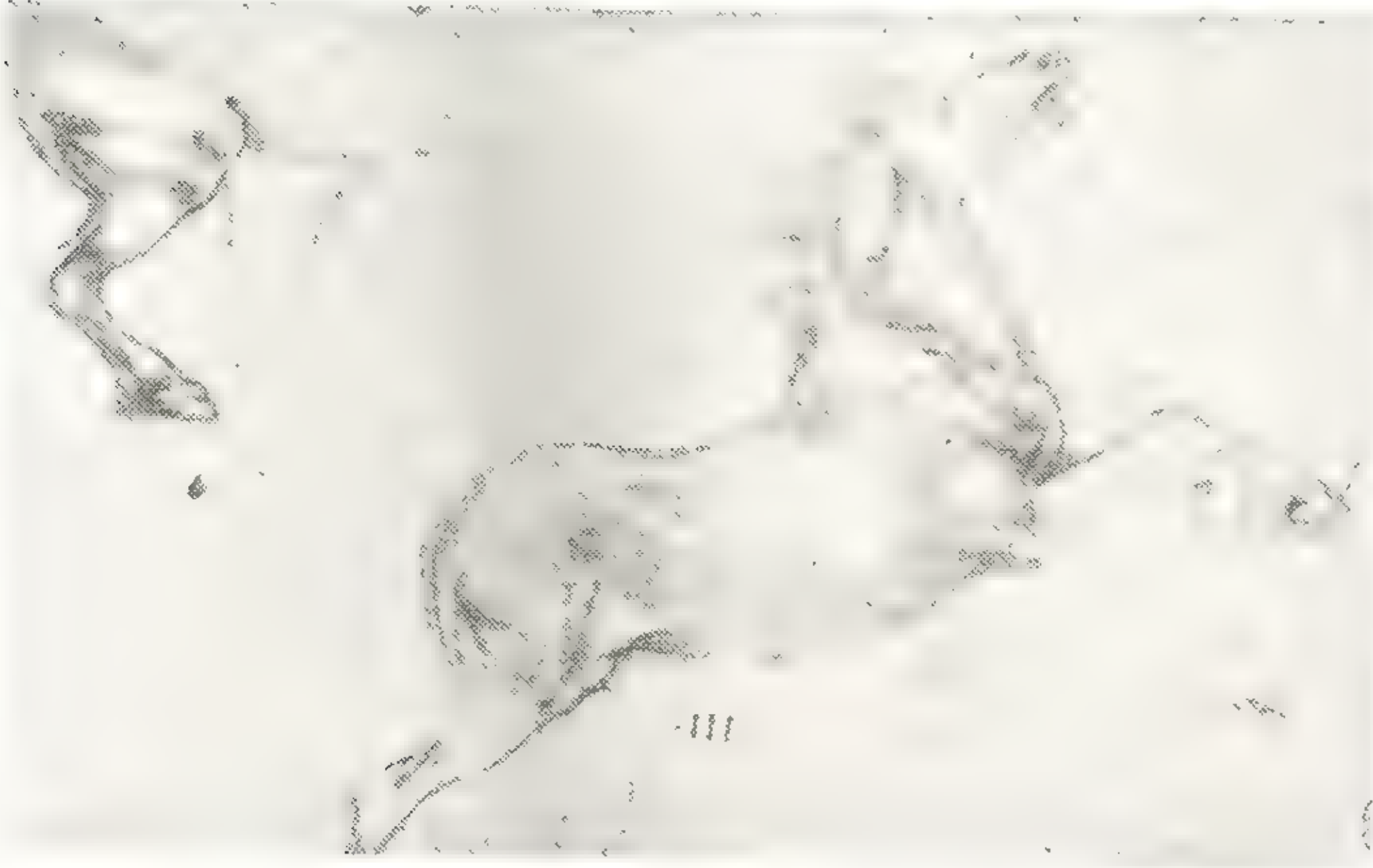
وقد استغفل والده ، الذي اعتاد على الرسوم العادية للفنانين ، الذين لم يدركوا قواعد رسم المنظور ... وظن ان هذا الوحش الشيطاني حقيقة حية ، وانه في طريقه اليه ، لدرجة انه استدار واخذ يعدو بعيدا ، هاربا ، وعقله مشدود لهول ما رأى ؟! وكان هذا انتصارا لليوناردو ، فلم يعد الوالد يحط من شأنه ، وقد اشترى والده درعا رخيصا من ( فلورنسا ) للفلاح ، وباع درع ( ليوناردو ) بمبلغ ضخم .

واقترح الوالد بان يبعث ابنه الى مراسم فلورنسا ليتعلم الفن ، وانتقل هو وعائلته الى ( فلورنسا ) ؟ التي كانت مركزا ممتازا في الفن والادب والثقافة ، وكانت تموج بالافكار الجديدة في العلم والفن والموسيقى





ليوناردو ... دراسات كاريكاتورية لاستخدام .



ليوناردو .. دراسة حصان .

رسمت اللوحة في دير الكنيسة المحبب الى نفس ( لودفيكو ) ، والتي تقع الى جانب غرفة الطعام للربان ، وقد كتب ( ليوناردو ) عن الطرق التي اراد تمييز الانبياء الواحد عن الآخر ، أحدهم كان يشرب ، وقد وضع قدحه ، وادار وجهه نحو من يكلمه ، واخذ يفرك بأصابع يديه ، ويكشف عن راحتيه ، رافعا اكتافه الى اذنيه ، فاعرا فاه من الدهشة ، بينما يهمس الآخر في اذن جاره الذي استدار اليه مصفيا كل الاصفاء ، وقد امسك سكيناً باحدى يديه ، وفي الاخرى قطعة خبز قطعها الى منتصفها ، ونبي آخر قد استدار ليقرب

وأعظم ما رأت عين ، ولما لا يفعل ذلك ، وهو الذي تآقت نفسه الى المجد والشهرة ، فأخذ يجوب أرجاء ( ميلانو ) يدرس الجياد ويرسم الرسوم التمهيدية لها ، ويبحث كيف يمكن ان يوازن ثقلا من ( البرونز ) على النحو الذي يريد .

ثم شرع في صناعة نموذج لحصان رافعا قدميه الاماميتين ، مرتكزا على قدميه الخلفيتين ، وكان يريده تمثالا ضخما ، ويستخدم مامقداره الف رطل ، من البرونز وفكر ؟!

هل يركز الارجل الامامية على شجرة ، ان هذا يبدو غير معقول ، اذن يركزها على جثة جندي صريع ، هذا يبدو افضل كان ( ليوناردو ) بطيئا في صنع التمثال بالطبع ، لانه كان بطيئا دائما في كل ما يصنعه .

ان صنع تمثال من المعدن يحتاج الى كثير من العمل ، وكان ( ليوناردو ) يستخدم الطين لصنع نماذج ، وصنع نموذجا صغيرا ، عرضه على ( لودفيكو ) ليحصل على موافقته ، ثم شرع في اقامة التمثال الضخم من الطين ، ووضع التمثال ، وهو لا يزال من الطين ، في ساحة القلعة ليرى الناس أي نصب تذكاري سيكون هذا التمثال ، وكانت أشق مراحل العمل صب التمثال من القالب ، ليكون من ( البرونز ) ، وكل من زار ( ميلانو ) يعلم بخبر الحصان العظيم ، الذي يحمل ماردا يطل على البشر الصغار الذين جاءوا لينظروا اليه .

ولكن الحظ لم يحالف ( ليونارد ) ليصب التمثال ، اذ سرعان ما اشتعلت الحرب بين ( لودفيكو ) وابن اخته ( شارل الثامن ) الذي هدد باحراق ( ميلانو ) ، وكان اول ضحايا هذه الحرب هو التمثال الجواد البرونزي ، واذا لم يستطع لودفيكو تأمين البرونز اللازم للتمثال ، وكان هذا المعدن قليلا في ذلك الوقت ، وذهبت الـ ( ١٥٠ ) الف رطل من البرونز المخصصة للتمثال الى صانع المدافع لاستعمالها في الاسلحة .

وكانت تلك الصدمة كبيرة على ( ليوناردو ) ، ولم يكن بوسعها الا ان يكتب للدوق يطلب منه ان يعاود التجربة ، ويقبل ( لودفيكو ) عودة ليوناردو ويكلفه بمهمة جديدة تعوضه عن الحصان الذي صرف النظر عنه ، ليكلفه برسم لوحة على حائط كبير تمثل ( العشاء الاخير ) ؟!

وتعتبر اللوحة من اشهر ما رسم ( ليوناردو ) ، ويدرسها طلاب الفن في مرحلة مبكرة من حياتهم ، ليعرفوا كيف رسمها على الجدار مباشرة ، وقد اصابها التلف مع الزمن اذ تصدع البناء وتهدم الطلاء ، ومما لاشك فيه ان هذه اللوحة ، كانت من اكثر اعمال ( ليوناردو ) اهمية لما اخذته من الجهد والاعداد الدقيق . ان مذكرات ( ليوناردو ) تحفل بالرسوم التمهيدية وتذكر الجهود التي بذلت حتى تمكن من انجازها .



على النموذج الذي أبغيه ، واذا لم أجده فسوف اتخذ راس ( رئيس الرهبان ) نموذجا له ، فهو يؤدي الفرض تماما ، وما منعني من ذلك الا مجرد الاعتبار لشعوره...» وما ان سمع ( لودفيكو ) ذلك حتى انفجر ضاحكا . ولقد أثارت لوحة ( العشاء الاخير ) الكثير من الضجة ، بقدر ما أثاره تمثاله ، لان هذه اللوحة قد صورت ( يهوذا ) جالسا في نفس جانب السيد المسيح ، ولقد اضاف ذلك الى اللوحة جانبا دراميا ، اذ يتناقض ( الخائن ) مع ( الطيب ) تناقضا تاما . ومع الزمن ، أصبحت لوحة ( العشاء الاخير ) مثار اهتمام النقاد لانها قدمت لنا العشاء في لحظة درامية هامة ، اذ ان ( ليوناردو ) رسمها في لحظة قول السيد المسيح :

« الحق أقول لكم ان واحدا منكم سوف يخونني »

وبهذه الكلمات يصبح السيد المسيح ، المحور الرئيسي المحرك للوحة ، ونقطة ، مركزية فيها ، يساعده على تأليفها ، ولهذا فهي عمل نموذجي من اعمال ( ليوناردو ) ، تكشف عن وحدة اللحظة الدرامية ، التي يعبر عنها تشكيلا عن طريق دراسة كل شيء في العمل ليقدم هذه اللحظة .

ان التأليف الديالكتيكي للوحة ، يعبر عن حيوية التصوير عند ليوناردو ، فهو يجمع الحركات للأشخاص ويقدم الجميع ضمن تصور كلي شامل ، وهذا ينطبق على الوجوه الفردية ، وهو لهذا يكيف الشكل التقليدي ، عن طريق اتجاه الجزء الاعلى من الجسد بعكس اتجاه الجزء الاسفل ، خالقا حيوية جديدة . معركة انجيارا

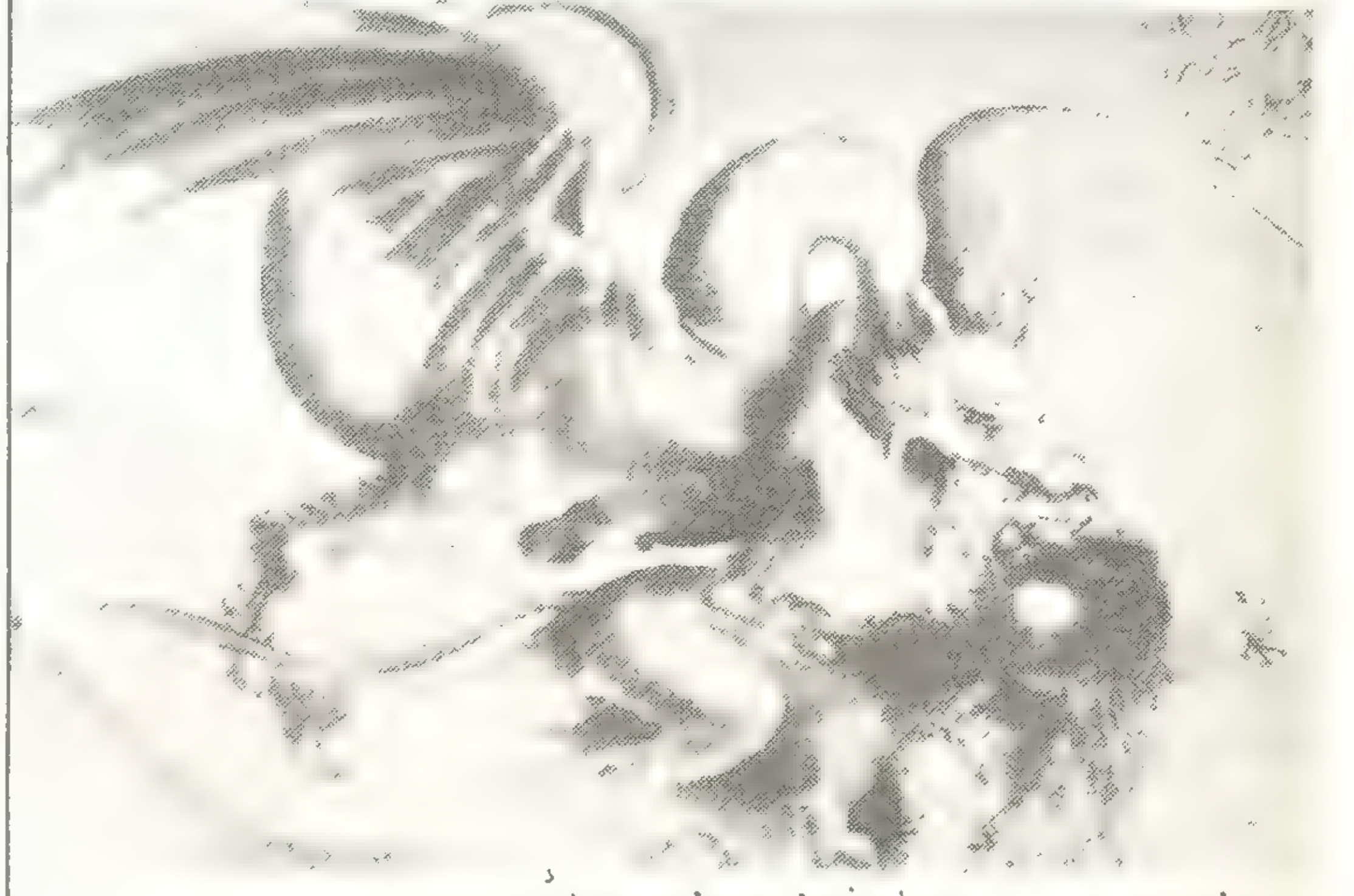
لقد اعتاد اهل ( فلورنسا ) الجلوس في حلقات يتناقشون ، ويتحدثون ، ويتلاعبون بالافكار والكلمات ويناقشون الآداب القديمة في اسلوب جذاب ولطيف وذات يوم وبينما كانت جماعة منهم تراول هذا اللون من الاحاديث ، أبصروا ( ليوناردو ) فحيوه ، وطلبوا منه ان يحكم في نقطة خلاف بينهم ، وكان هذا اللهو قد تفوق فيه ( ليوناردو ) ، وكان السؤال يتعلق بالشاعر ( دانتي ) وكان ( ليوناردو ) يعلم ان ميكلانجلو مفرم بهذا الشاعر ، فأشار اليه قائلا بلطف : [ يحسن بكم ان تسألوا ( ميكلانجلو ) . فيشرح لكم الامر ] .

واستشاط ( ميكلانجلو ) غضبا وبدا من ان يتحقق ان العبارة كانت رقيقة ، وانها تحية صادقة من فنان عجز الى فنان شاب لامع ، واذا ميكلانجلو يعتبرها اهانة فصاح :

« [ اشرحها انت بنفسك يا من صنعت نموذجا لحصان برونزي لم يمكنك صبه ، فتوليت العمل عاجزا ] ، وخيم الصمت الاخرس على الجميع ، وغادر ( ميكلانجلو ) المكان بعد ان اضاف :



ليوناردو ... دراسة نباتات واستجار



ليوناردو ... دراغون يهاجم اسد

كوبا بيده على المنضدة ... وهكذا استمر الرسم . . . وكان اهتمامه بأن يجد نموذجه لكل وجه يريده ، وذات يوم شكاه ( رئيس الرهبان ) ، وساءه ما سمعه عن بطء ليوناردو في عمله ، ولم يكن قد رسم يهوذا بعد ولا المسيح ، وعندما سأله ( لودفيكو ) أن يشرح الاسباب فأجاب :

« انتم تعرفون بأن ( يهوذا ) مفقود ، ولا يمكنني ان اجد نموذجا مناسباً لهذه الشخصية الضائعة ، وانني اذهب يوميا الى اوكر المجرمين منذ اكثر من عام ، حيث يعيش ضالة الناس ، ومع ذلك لم اقع



— [ وهؤلاء الميلايون السذج قد عهدوا بعمل كهذا الى من هو مثلك؟! ] .

وقف ( ليوناردو ) عندها لحظة وقد احمر وجهه خجلا ثم سار في طريقه صامتا ، ولم يكتف (ميكلانجلو) بهذه الاهانة بل عزم على اضطهاد الفنان العجوز ، عندما طلبت الهيئة الحاكمة من ( ليوناردو ) تزيين غرفة الجلوس في المجلس بلوحة من الفريسك عن معركة (انجيارا) ، تحتل جانبا من الغرفة ، فطلب (ميكلانجلو) أن يكلف بتزيين الجانب المقابل ، واقبلت الهيئة ، عرضه ، لان ( ليوناردو ) كان بطيئا .

وشرع ( ميكلانجلو ) في موضوعه ، جماعة من الجند يستحمون وقد كشفت أجسادهم العارية عن عضلاتهم التي كان يجيد رسمها .

ومن الغريب أن ( ليوناردو ) اوفى بالتزامه وقدم مشروعه في الوقت الملائم ولقد كانت منافسة بين فنانين كبيرين أثارت كل أهل ميلانو وطلبة الفن ، من سيفوق على الثاني؟!

وقد بدأ ( ليوناردو ) بخلط أنواع الطلاء ، وان اهم مشكلة تواجهه فنان الفريسك هو اعداد السطح الذي سيرسم عليه اللوحة ، وهكذا أعد ليوناردو الجدار وكان لابد له من وضع شيء من البياض على الحجر ، الغرفة ، التي كانت رطبة بحيث يصعب الاحتفاظ بطلاء أو لون ، وكان عليه ان يغطي الرسم بمادة مثبتة بعد أن يفرغ .

واراد ( ليوناردو ) تجريب مواد جديدة ، وقد بحث عن مثبت قرأ عنه في أحد الكتب ، وقد جربه على الرسم المبدئي فوجده ملائما .

وكانت المشكلة هي أن المثبت كان يحتاج الى وقت طويل حتى يجف ، وفكر في طريقة لتسرع في التجفيف ، فأشعل نارا في مكان مجاور ، وأغلق الغرفة فأدى ذلك على خير الوجوه .

ثم بدأ يعمل في ( الافريسك ) ، واستغرق عمله وقتا طويلا ، كما كانت تستغرق رسومه ، ورأى أهل فلورنسا أن هذا العمل من أفضل ما رسم ( ليوناردو ) .

رسم الجنود والاحصنة المتصارعة وبالالوان المتوهجة ، والتعميم الهندسي المتميز للعمل ، وعندما كان أقرب الى انجازه ، وكان فخورا بما فعل بقي شيء واحد يظل يضايقه ، وهو ( المثبت ) الذي سيستخدمه ، والذي ظل رطبا مدة طويلة ، وظل لزجا ، وهذا الامر خطير جدا ، لانه سوف يجذب التراب والحشرات ، ولهذا عمد الى اشعال نار ليحرقه ، وانتظر أن يجف ، غير أنه حدث شيء رهيب . . . اذ أخذت الالوان تسيل حينما اقتربت النار منها ، وهكذا اختفى العمل الجبار وتحول الى مسخ ، وذهب ( ليوناردو ) ضحية رغبته في

اكتشاف أشياء جديدة ، ووجه لتقديم تقنيات مختلفة عما هو مألوف؟!

## المونا ليزا

وبينما كان منشغلا في رسم لوحة ( انجيارا ) ، بدأ في رسم لوحة لامرأة أثارت اهتمامه ، وذلك بعد أن رفض عدة نسوة ، انها لوحة ( مونا ليزا دل جيوكوندو ) زوجة تاجر ثري ، وظلت هذه اللوحة موضوعا شغل الناس لما تضمنته ، من عمق انساني في ابتسامتها ونظرتها؟!

لقد فكر البعض في انه كان على علاقة حب معها ؟ لكن لم تكن ( مونا ليزا ) امرأة خارقة الجمال ، ولم تكن على جانب من الذكاء ، أو مثيرة للاهتمام ، ومع ذلك أعطى ( ليوناردو ) عبرها عمله الخالد؟!

## رسالة في الرسم؟!

لقد تميز ( ليوناردو ) بين فنانى عصر النهضة بأنه كان يسعى الى وضع نظريات عن الفن ، ولهذا ألف العديد من المقالات عن الفنون ، والعلوم ، ومات قبل أن ينشر ايا منها ، ولهذا الدراسات اهمية كبيرة لانها تطلعننا على النقد الفني في عصر النهضة ولسوف نقدم بعضها :

## الفرق بين التصوير والنحت؟!

— لم اجد أي فرق آخر بين التصوير والنحت .

أكثر من أن عمل النحات يسبب اعظم جهد بدني .

بينما عمل المصور يسبب اعظم جهد عقلي ويمكن أن تبرهن على حقيقة ، هذا لان النحات في نحته لتمثال من الرخام ، أو من حجر آخر يمكن أن يكون محتويا ، عليه أن ينزع الاجزاء غير اللازمة ، والزائدة بقوة ذراعية ، وطرقا مطرقة ، وهذا الامر آلي جدا ، ينضج عرقا كثيرا ، ووجهه مدهون ومعجون بمسحوق الرخام الذي يجعله كالخباز ، وتغطيه برايات دقيقة ، ويختلف المصور عنه اختلافا كبيرا لان المصور يجلس امام عمله في راحة تامة ، يرتدي أحسن بزة ويمسك بفرشاة صغيرة ، مغموسة في لون بهيج ، ويستمتع بالموسيقى ، أو صحبة رجال الادب ، الذين يقرأون له مختلف الاعمال الجميلة ، التي يمكن أن ينصت اليها في متعة عظيمة دون تدخل طرقا الازميل أو أية ضوضاء أخرى .

وأكثر من ذلك ، لان النحات حتى يتم عمله عليه أن يرسم تخطيطات كثيرة ، لكل شكل في الاستدارة



لذلك فالنور والظل جوهريان في النحت ، وبهذا الخصوص فان النحات ، تعاونه طبيعة النحت الخاصة ، التي تنتج ما يلائمها .

ولكن المصور يبتدع الانوار صناعيا في مواضع ، والنحات لا يستطيع ان يترجم الاختلاف في الطبائع المتنوعة للالوان ، التصوير لا يفشل في ان يفعل هذا بآية خصوصية ، ولا يبدو ان خطوط البعد عند النحاتين ، صادقة بآية وجه وتلك التي للمصورين ، يمكن ان تبدو ممتدة مئات الاميال فيما وراء العمل نفسه وان تأثيرات المنظور الجوي خارجة عن مجال عمل النحاتين ، فانه لا يمكنهم ان يمثلوا لا الاجسام الشفافة ، ولا الاجسام المضيئة ، ولا زوايا الانعكاس ولا الاجسام المتألقة كالرايا وما اشبهه من اشياء ذات سطوح لامعة ، ولا الضباب ولا الجو المعتم ولا اشياء منتهية .

### التصوير والشعر

الشعر يبرز التصوير في عرضه الالفاظ ، والتصوير يسمو على الشعر في ابرازه الحقائق ، ولهذا السبب فانني احكم للتصوير على الشعر بالسمو .  
فاذا كان الشعر يعالج الفلسفة الاخلاقية فان التصوير يهمل امر الفلسفة الطبيعية ، واذا كان احدهما يصف اعمال العقل ، فان الثاني ينظر فيم يؤثره العقل ، حركات الجسم ..

### كيف تدرس الفن ؟!

— « اولا ادرس العلم : ثم اتبع التمرين المؤسس على العلم ؟ فالمصور الذي يرسم بالتمرين ، وحكم العين ، دون استخدام العقل ، يشبه المرأة التي توجد ثانية ، في داخلها الموضوعات جميعها المصفوفة تجاهها ، دون معرفة عين الشيء .

وينبغي على الشاب ان يتعلم البعد ، وتناسب الاشياء جميعها ، ثم يتعلم على يد استاذ جيد ليعود نفسه على الاطراف الجيدة ، ثم من الطبيعة ، ليستوثق لنفسه العلة التي من اجلها تعلم وتعلم .. ينبغي ان يدرس على اعمال مختلف الاساتذة وان يجعلها عادة له ، ويتمرن ويعمل لفنه ، بدلا من تقليد المصورين .



ليوناردو ... دراسة لدفع حربي .

ليبدو جميلا وحسنا من كل جوانبه .  
وحدود الشكل هذه تشتمل على نتوءات وانخفاضات متعبة بعضها في بعض ، ويمكن ان ترسم مضبوطة من مسافة الى اخرى ..

وترى فيها التقعرات والمساقط رسما ظليليا تجاه الجو المحيط .

يقول النحات انه اذا نزع الكثير جدا فانه لا يمكنه ان يضيف مثلما يضيف المصور ، وعن هذا انجيب بانه ينزع بالضبط ما يكفي ، وليس الكثير جدا ، فان ينزعه يرجع الى جهله ، او يجعله ينزع اقل مما يجب .

وذلك لان النحت اقل ذهنية من التصوير .  
لقد مارست فن النحت بنفسه بدرجة ليست اقل من التصوير ، واشتغلت باحدهما او بالآخر ، بالدرجة عينها ، فبامكاني — ان ابدى رايا في الاثنين ، يعتمد النحت على انوار معينة ، تأتي من الاعلى ، بينما تحمل اللوحة معها في كل مكان نورها وظلها الخاصين بها ،





ليوناردو .... دراسات تشريحية .

وما يطلب ثانيا من التصوير أن الافعال ينبغي أن تكون ملائمة وذات تنوع في الاشكال ، حتى لا يبدو الاناس جميعا كما لو أنهم أخوة .

- ينبغي على المصور أن يعرف التشريح ، وهذا أمر ضروري - ليستطيع أن يشكل الاعضاء بدقة في المواقع والافعال التي يمكن أن يمثلها في العري ، أن يعرف تشريح الاوتار العضلية ، لكي يدرك ، في مختلف الحركات والنبضات أي وتر ، أو عضل هو السبب ، في كل حركة وليجعل تلك فحسب هي البارزة .

- [ على المصور الجيد أن يصور شيئين رئيسيين أعني الرجل ، وعمل عقل الرجل ، والاول سهل ، والثاني صعب ، لأنه ينبغي أن يمثل من خلال اشارات وحركات الاطراف ، ويستحسن أن تتعلم من الاخرس الذي يجعلها أكثر وضوحا من أي نوع من آخر من الاشكال ] .

أقول للمصورين ألا يقلدوا - أبدا - أساليب المصورين الآخرين ، لأنهم اذ يفعلوا ذلك سيدعون أحفاد الطبيعة ، لابناءها ، للمدى الذي يهتمون فيه بالفن .

لأنه ما دامت الاشياء الطبيعية غزيرة جدا ، فانه من الافضل الرجوع الى الطبيعة ، نفسها ، دون الاساتذة الذين تعلموا عن الطبيعة ، أقول هذا ليس للذين يرغبون في كسب الفن للفن ، ولكن لأولئك الذين المريدين للشهرة والمجد .

أول ما يطلب من التصوير هو وجوب أن تكون الاجسام المصورة ناتئة ، وأن المناظر التي تحيط بها ، مع تأثيرات البعد ... ينبغي ظهورها داخلية في السطح الذي تبرز منه بوسيلة أجزاء البعد الثالث ، وأعني تصغير دقائق شكل الاجسام ، وتصغيرها في الحجم وتصغيرها باللون .



# الفن

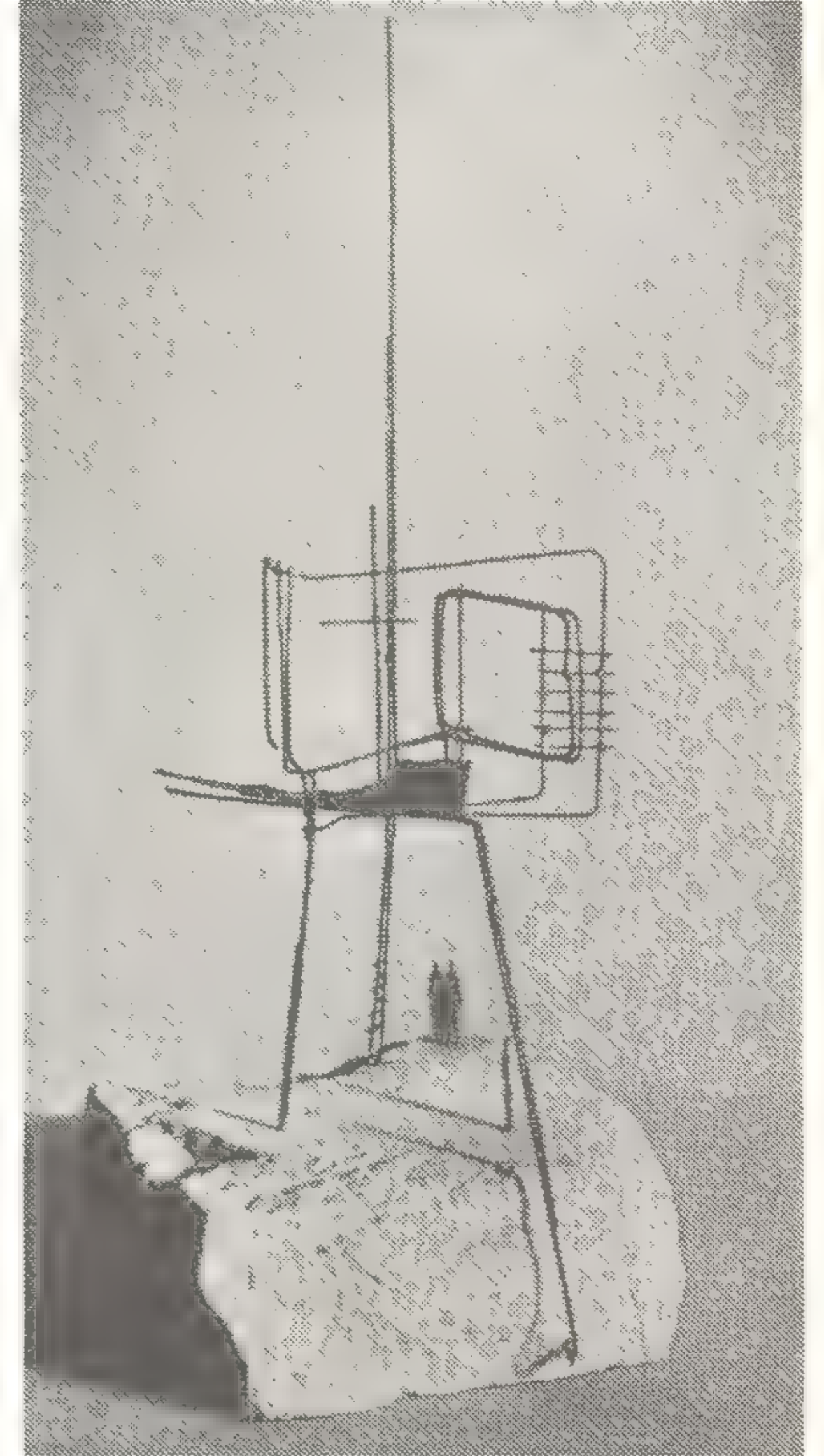
## بين الواقع والأحكام المسبقة

بقلم: روجيه برجيه  
ترجمة: فائق حدوح

لنصدق القول : ما ان يتعد التمثال او اللوحة عن الواقع حتى يثور فينا شيء ما ، سواء كنا من المعجبين بالعمل او الساخطين عليه ، ومن حقنا ان نتساءل ، عندما تمنح هيئة التحكيم الدولية جائزة النحت الاولى للفنان ( ريغ بطار ) لمشروعه : نصب للجندي المجهول ، ان كان اعضاء اللجنة يسخرون منا !؟ فنحن نكتشف ، بدلا من السجين المنتظر ، مشنقة فارغة قال عنها احد اعضاء اللجنة : [ شكل غامض بما فيه الكفاية ، يجتمع فيه السجن والمشنقة والصليب والمقصلة . ] ، حتى ان ما اكده المؤلف نفسه : [ ان فراغ الارضية يخدم التعبير وان اداة تنفيذ الاعداء افضل من الاعداء نفسه ] لا يزيدنا الا شكوكا وريبة .

ومع ذلك فلنحاول ان ننظر في الامر مليا قبل ان نقذف باحكامنا ، ولنتساءل قبل اي شيء آخر : ترى ما هو الواقع الذي نلجأ اليه لكي تصدر احكامنا ؟ إن الامر كما يبدو غاية في البساطة ولا يداخله اي تعقيد : انها صورة الكائنات والاشياء كما تقدمها لنا حواسنا وعادات فكرنا ، ولنعترف اننا لا نختلف كثيرا في حكمنا على صورة ضوئية : فالانسان يتبدل مع الزمن ، والثمرة مع الفصول ، إلا اننا نقف موقفا حازما ودقيقا حيال التشبيه ، انهم يعرضون علينا لوحة نصفية لامرأة جالسة ولا احد يعرف على اي شيء تستند ، ولا يخفى على الكثيرين ما نبذل من جهد لنذلل ما نصادفه من صعاب عندما نقف امام عمل من اعمال ( بيكاسو ) الذي يصد منا بمسوخه التي يستهجنها كل عقل سليم ، فهل من الضروري ان نعرف بأسهاب الواقع الذي أعلنه ! ؟

مشروع نصب تذكاري للجندي المجهول  
..... ريغ بطار .







لوحة فنانة... للفنان بيكاسو

بما أن هذا الواقع يبدو خليقا بالفن فاليه سنحاول إرجاع الفن بوصفه نموذجا له ، والفنان الذي يستخف بالواقع ويزدريه يثير على الفور شكوكنا - [ لماذا بحق الشيطان يصور غير ما يراه ؟ ] ففي كل معرض للفن الحديث ترتسم على وجوه الاكثرية ، على الأقل ، علائم التعجب والحيرة ، وبما أنه يصعب على المشاهد أن يقبل عملا لا مبرر له ينتهي دائما الى القول : لا بد وأن للفنانين نوايا خبيثة إن لم تكن شريرة ، وإن هم ثابروا على طرق هذا السبيل ، فانهم يستحقون بالاضافة الى ابتسامة ساخرة ( وهي لا تكلفنا شيئا ) التحذير والتوبيخ ؟! حتى أن الكثيرين تأخذهم الحمية

فيطالبون بالثأر ومجازاتهم بالمثيل ! ... آه ! ، تصدر عن البعض أسفا لانهم لم يولدوا في زمن زكسس الذي ، كما يقول الاقدمون ، كان يصور العنب بواقعية تجذب الطير وتخدعه وتذهب الحكاية مؤكدة : [ كانت العصافير تتدافع ساعية اليها لتنقرها ] .. يا للحنين المحمل بالدلالة ! فالفنان البارع في نظرهم هو الفنان الذي يقتصر على النقل الامين للطبيعة ، ويبلغ الفن ذروة كماله عندما يتمتع العمل الفني بأقصى درجات سلطان الايهام والخداع ، وما على الجمهور الواثق بمعياره الاكيد الا أن يقارن ليصدر حكمه دون أن يخشى الوقوع في الخطأ ودون أن ينتظر تصديق العصافير لرأيه





نصيل من كنيسة السكستين ( ميكلانجلو )



تفصيل من كنيسة السكستين ( ميكلانجلو )

المهيمنين على القبة ! ؟ويا للذهول الذي يسيطر علينا عند مشاهدتنا ، على الجدار في العمق ، يوم القيامة يقرع نواقيسه المأتمية فوق رؤوس المعذبين ! وهكذا يتبدى لنا ، شيئاً فشيئاً ، ان لم يكن من الوهلة الاولى إحساس ان الفن لا يقتصر على نسخ الواقع ، وتسجيله بل يمكن ان يكون شيئاً آخر ومن حقه ان يكون شيئاً آخر .

ولنتابع التساؤل ، وها هي الشكوك الغريبة تظهر امامنا : - [ ألم تكن متسرعين في إصدار احكامنا ؟ عندما يعرض علينا ( موديليانى ) في اللوحة النصفية ( ليوبولد زبوروفسكي ) ، بجسمه النحيل الذي لا يتوقف عن الامتداد والتناول ، وبأكتافه ورقبته على شكل قاروة ، ألم يفعل ذلك بهدف ارباكنا ، وبلبلتنا ؟ وهل نحن واثقون الثقة نفسها ، ان في مقدور كل من براك وبيكاسو وماتيس وليجيه ، الذين هم بشر مثلنا ، قضاء حياتهم بل كل لحظة من ايامهم لانتاج اعمال لا غاية لها الا اثارة الاستنكار ؟ ولنتصور ما يلزم هذا الامر من صبر وناة وجهد ! فلماذا إذن ؟ امن اجل نجاح يخلو من ايمانهم وثقتهم ! بالطبع لا ، وعليه فان

واقاراره ، ما عليه الا ان يقيس تأثير هذا الوهم الخداع على نفسه .

لماذا نأخذ هذه الرغبة باستخفاف ؟ مع انها تشهد على ان القسم الاعظم من الجمهور بحاجة صادقة الى ان يفهم الامر بروية ، ان دل هذا على شيء فانما يدل على ان الجمهور لا يخشى ان يكون مخدوعا بل ينحصر كل همه في ان يدل حكمه على وعي واحساس سليمين ، ولا يحق لنا ان نلومه لتمسكه بالاهم ( وهذا ما يفوتنا غالبا ) [ ان يكون المرء صادقا مع نفسه وعلى وفاق مع ذاته ] .

ترى هل لهذا الوعي السليم وجود ؟ عندما نتساءل حول اعمال الماضي ونتفحصها ، تدعنا قناعة ان لا بد للفن ان يكون مطابقا للواقع ، لا تفوتنا ملاحظة ان عددا كبيرا منها ، مع إحترامنا لها ، لا يتطابق مع الواقع تمام المطابقة ، واذا أبدى كثير من المشاهدين إعجابا بلوحة تشيزري [ الدفن ] لبان لهم على الفور ، بمساعدة الخبرة ، ان في لوحة لرافائيلو او لميكل أنجلو شيئاً ما آخر ! وان دخلنا كنيسة السيستين لاول مرة الا يملكنا انفعال لا نظير له بحضور جمهور العمالقة



## خطتنا تلك لا جدوى منها ولا طائل .

وها نحن نتساءل والشكوك تتقاذفنا - [ إن كان الجمهور الذي قيل عنه باستخفاف أنه « يمشي » ولا يحق له ذلك ، قد مشى فعلا ، بينما نحن نراوح في مكاننا لا نحرك ساكنا ! ] ، أن يكون المرء على وفاق مع نفسه ، وهذا الأمر بدهي . . . ولكن المهم أن يكون على وفاق الأشياء من حوله ، ها هو حسنا السليم يعود ليسأل : - هل الفن نسخة عن الواقع ؟ هل يمكن أن يكونه ؟ هل من حقنا أن نصدر حكمننا على العمل الفني اعتمادا على محاكاته للواقع ؟ فليس من انسان وفيه قسط من الاستقامة ، يقبل بالشك ويرضخ له .

... يثور معظم الناس على الفن الذي يبلبلهم ويثير حيرتهم ، ومع ذلك بمقدورنا أن نلاحظ أنه لا تستوي في ذلك الفنون جميعها ، قد نختلف في الرأي حول شكل بناء ما ، إلا أن أحدا منا لم يسع قط الى إنتقاد المعمار بحجة أن [ ذلك ليس شبيها بـ ] ، والأمر غاية في البساطة ذلك أن البيوت الطبيعية لا وجود لها ، لأنها جميعا من صنع الانسان ، فمسألة المحاكاة بالنسبة للمعمارة ( من الحري بنا ألا ننسى ذلك مطلقا ) ، لا وجود

لها ، وإن مطلبنا باعادة الفن الى الواقع مطلب غير طبيعي ، وفي حودتنا من الامثلة ما يكفي : نحن نتقبل ، طوعا ، اناء ، اوميديالية تزيينهما رسوم حيوانات مؤسلة وهذا أمر بدهي ، الا أننا قد نسخط لدى مشاهدتنا لمشبك قد يكون قالبا للنحلة التي يمثلها ، إن السجاد والخزف والفنون التزيينية عموما لا تقتضي البحث عما يقابلها في الطبيعة ، يبدو ان المتعة التي نحصل عليها لدى مشاهدتنا لاشكال الالوان ومواد الاقمشة ورسوم السجاد ، كافية في حد ذاتها ، ولا يعني هذا أننا ننظر الى تلك الاشياء نظرة استخفاف بل على العكس من ذلك فنحن نتعلق بها ، ونرغب فيها لاننا نجدها جميلة ، كما أن نسبها الى الفنون التي ندعوها بـ ( الفنون الدنيا ) لا ينال من قيمتها ولا من مكانتها ، والحال نفسها بالنسبة للعمارة فلم يخطر ببالنا ان نطالب بنماذج طبيعية ، كما أننا نمتنع عن اللجوء الى النماذج الطبيعية ، رغم وجودها اذا ما تعلق الامر بالفنون التزيينية ، وعليه تكون قد تبيننا حيالها موقفا آخر يختلف عن الموقف الذي تبينناه حيال النحت والتصوير ، وكما يبدو فليس ثمة ما يلزمنا بالفعل بالعودة الى الواقع ، لكي نصدر احكامنا ، وعليه فقد بات لزاما علينا أن نضيف الى مجموع الاسئلة التي طرحناها قبل قليل ما يلي : - كيف حدث وسلكتنا حيالها سلوكا مختلفا ؟ كيف حدث وطالبناها بأمور كهذه بينما أغفلنا هذه الاسئلة ولم نفكر فيها قط اذا ما تعلق الامر بالعمارة والفنون التزيينية ؟

واذا ما عدنا الى التاريخ لا نلبث أن نكتشف ، خلافا لكل توقع ، أن الانسان لم يطالب قط النحت والتصوير بأن يكونا مرآة تعكس الواقع ، فقد جاء هذا المطلب حديثا وبدا على وجه التقريب ، منذ عصر النهضة ، ولكن ماذا تشكل الاعوام الخمسمائة المنصرمة بمقارنتها مع آلاف السنين التي ما انفك الفن خلالها ينزع ، على الدوام ، الى الانسان ، ليس الى صورته الفانية ، وانما الى صورته التي تغدو الازهار القريبة من خلالها محملة بسحر الدين الذي يفذي مخيلته ، كما تشهد على ذلك تلك الصحيفة التي يبدو المسيح ، المغلف بزخارف قاسية لا ترحم أكثر منه مصلوبا ، يمد ذراعيه العاجزين فوق ساقيه المشلولتين ، وكان عبقرية الفنان ابت الا أن تنسج له بفزارة الخطوط المصفورة أغرب السجون وأندرها ! ولا نفتقدن أبدا أن المقصود بتلك الصفائر زهرة هائلة وعجيبة ، لان الفن السلتي الايرلندي برمته ينفرد برؤاه التي تحيك الخط وتنسجه دونما انقطاع على شكل تحويرات لا نهاية لها ، فنراه تارة يلتوي وطورا ينضفر ومن ثم يتوق للولادة من تلقاء نفسه ليعود في النهاية ، وينحني اي ان الخطوط تحل في النهاية محل الرمز الذي أزمعت ان تخدمه في البداية .

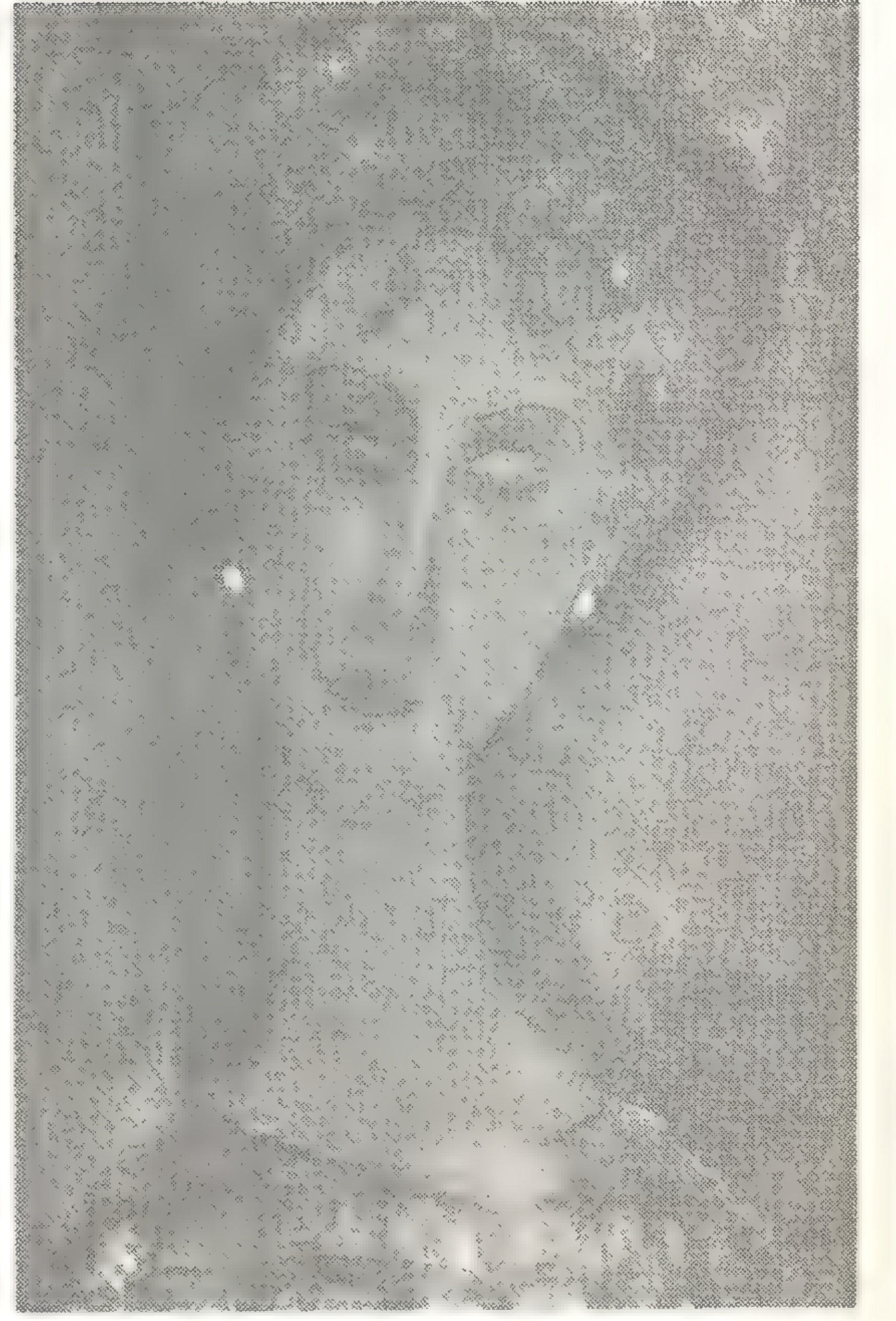


تفصيل آخر من كنيسة السكستين ( ميكلاجيلو ) .





زخارف من الفن السلتي .



حرية فتاة ... للفنان موديلىاني

فيما مضى لم يكن امرا بذى بال ان يكون العمل الفني على مثال الواقع وانما المهم ان يذكرنا به ليس الا ، وفي قبولنا لهذه النقطة انتهاء للثقة التي اعتقدنا اننا فزنا بها من موقفنا هذا ، ولن نال جهدا للدفاع عن انفسنا حيال ذلك ، فنحن لا نرغب في الانخراط بالمغامرة التي يدعونها الفن اليها ، لاننا ان ادعنا قليلا ، بينما نتخوف سرا ، فسوف يكون لاسوا ما في معاصرنا من غرابة وشطط الحق في الفوز باعجابنا ! وبصريح العبارة الا يعود القسم الاعظم من اثارنا الذي نظهره عادة للفن التقليدي الى خشيتنا ان تلقى انفسنا وقد دفع بنا الفن حديثا الى مناطق لا بد انا فيها ضائعون ؟ فان كان صحيحا ، والحال هذه ، ان الفن لا يمت للواقع بصلة ، لا من قريب ولا من بعيد فان من الخطا كل الخطا ان نعتقد ان الابتعاد عن الواقع نهائيا سيؤدي - دون ريب - الى ولادة اعمال فنية فالمشكلة ليست هنا ؟

يكفي ما اسلفناه لنكتشف ان للتاريخ بدءا من عصر النهضة ( من القرن الخامس عشر حتى ولادة الفن الحديث - اواخر القرن التاسع عشر على وجه التحديد - ) الاسهام الاكبر في زيادة سوء الفهم وتعاضمه ، فباكتشاف المنظور أولا ، الذي فتح اللوحة

ما بسطت العبقرية المصرية حمايتها واستبدادها المخصب على امتداد آلاف من السنين لتصنع من تصويرها للانسان مخلوقا يقف وحيدا تحت رحمة الفصول والزمن والموت ، وانما لتصنع صورة ظليلة سريعة او دعت بها وضوح الرسم وديمومة الحجر ، فرسمت العين والكتفين من امام ، والوجه والساقين من الجانب ، واظهرت من الحوض معظمه ( ثلاثة ارباعه ) ملخصة الانسان والالهة في جسد يمثل تحديا صارخا للواقع .

فسواء دام الفن السلتي الايرلندي زمنا والفن المصري ازمانا فكلاهما لا يخضع للتقليد ، فمن تخوم آسيا الى تخوم جزيرة الفصح ومن رسوم الكهوف ، الى رسوم تافان الجدارية ، وكافة اعمال الحضارات الاخرى تؤكد وجهة النظر هذه .

بالطبع ان بين الحرز الزنجي واحد اعمال رافائيلو اختلافا بينا وباعتبار انهما ليسا نتاج التقليد والمحاكاة فمن المؤكد ان في كليهما شيئا مشتركا بينهما ، فان نحن قبلنا بالرسم الجداري لرافائيلو ورفضنا الحرز الافريقي بحجة ان الاول يذكرنا بالواقع اكثر من الثاني فكيف يغيب عنا اننا قد اسأنا للغاية في استخدام حسنا السليم الذي الفناه جيدا .





الذراعون المصنوع في الصين .



البستانية الحسناء ... فرانسيل .

تتجسد فيهم . الجسد الانساني هنا وسيلة ليس الا  
استخدمها الفنان لتنظيم باليه - رقصة - بارعة  
تنعم [ العين الداخلية ] لمراى ما ترفضه العين الاخرى .  
الحركة والايقاع والتناغم والعباب الفن السرية ، منطق  
سام ستسهم به العين عما قريب من اجل نشوتها  
الخاصة ، فعلى الرغم من استخدام المنظور وارتباط  
الجسم الانساني بالحجم انصب هم الفنان الاول على  
تنظيم هذه العناصر وتوظيفها لغايات جمالية بحتة ،  
فإذا ما بدأ فن عصر النهضة أحيانا قريبا من المدرسة  
الطبيعية ، ومتاخما لها ، فلم يك ذلك الا لماما ، لانه  
فن لم يسلم قياده لها قط .

ويعود الى هذا المذهب الطبيعي ، الذي أسسه  
( أوتشيللو ) و ( مازاتشيوا ) و ( بيرو ديللا فرانشسكا )  
و ( ليوناردو ) و ( رافائيلو ) و ( ميكيل آنجلو ) والذي  
لا يمكن أن ننكر أنه واحد من أرقى أشكال الفن ) يعود  
سوء الفهم الذي نعاني اليوم من تبعاته الضارة : فمن  
جهة أولى ، شرع عدد من الفنانين في تقليد الواقع

كما النافذة بودفع بعالم الظواهر ليرتسم بكامله على  
القماش محولا العمل التشكيلي الى ( منظور ) ، وبالحاح  
الجسد الانساني ، ثانيا ، على الحجم والكثافة حتى  
درجة الايهام باللحم ، بالإضافة الى ما ساهم به  
الضوء والهواء ولعب الظلال ، صيغ الواقع بطريقة  
مثيرة للدهشة حتى أن الموناليزا ، ذات الابتسامة  
الذائعة الصيت والمفشة بسحر الحلم ، قد غدت أكثر  
من رمز انها الشراك بعينه ، فليس عجيبا أن يقع به  
الكثير من الرسامين والنحاتين !

لم يدعن اي من فناني عصر النهضة ، لا قبل  
رافائيلو ولا بعده ، الى الاغراء ، ونحن لسنا بحاجة  
الى طول فحص وتدقيق لنذكر أن وجوه ( بيرو ديللا  
فرانشسكا ) التي يسهل تحديد هويتها ومعرفتها لا تمت  
الى الواقع الا بصلة جد واهية ، فسواء كان اسم  
العجوز الناحل آدم ، وهذا الرجل القوي شيت ، وتلك  
المرأة الواهنة ( حواء ) فهذا أمر لا يهمنا أهمية التنسيق  
الصارم الذي يجمعهم ، على الرغم من المأساة التي





رونايل ... لوحة المادونا دلبراتو .



ميكلائنجر ... لوحة الدفن

الواقع ، وهذا لعمرى خطأ جسيم بدأنا نتخلص منه على الرغم من انتشاره الواسع وخطر نفوذه . ومع ذلك ما علينا الا أن نقارن بين تمثال اغريقي وصورة ضوئية لاحد الرياضيين حتى ندرك ما بينهما من اختلاف ، ومن طريق التجربة نلاحظ عدم تطابق أي تمثال مع نموذجه ، وعليه فان الحجة التي يزعمون أنهم جاؤوا بها اعتمادا على فن عصر النهضة ، أو الفن الاغريقي الروماني لا تعدو مجرد حجة واهية غالبا ما يتدعون بها لدفع الخطأ عنهم وتأکید ما يزعمون .

**ولنضع النقاط على الحروف ، بدأ الفن على مدى قرون طوال يتذبذب ما بين الواقعية واللا واقعية ، الا انه ، وباحساس غامض بالطبيعة ، تجنب اجتياز حدود هذه أو تلك . فان هو رضىخ للتقليد والمحاكاة خرج باهتا لا لون له وان استسلم للا واقع جاء منحلا ريكيا . ولا يستثنى من هذا القانون فن عصر النهضة الطبيعي . وعليه فان التاريخ يضعنا وجها لوجه امام واقعه : ان الفن ما تطابق قط مع الواقع حسب المفهوم الذي**

ومضاهاته ، معتقدين أنهم يسرون على هدي السلف ، ودفعوا باقتدائهم خطوة نحو التغير ، ومن جهة ثانية ، ما لبث الجمهور الذي ضلته إقدامات الفنانين المتجددة دوما ( والتي وافق عليها وصفق لها ) أن قبل ومن ثم الح أن يخضع الفن لها . ربما اعتقد الناس للمرة الاولى في التاريخ أن محاكاة الواقع وتقليده هدف الفن وغايته . وتالت السطحية ، وترسخت التقليدية وقام تجار اللوحات المنسوخة بالباقي فظهرت الاحكام المسبقة ، واعتلت مكانها . وتهافت الجمهور بحجة تمجيد ( ليوناردو ) و ( رافائيلو ) على أعمال الفاشلين من أمثال غويدو ريني وبونات وعلى أسوأ نتاج سان سولبيس أو ( الفن الرسمي ) ...

إن اللبس لسم نافذ حتى أن فن عصر النهضة قد عانى منه ، فقد ظن البعض ، بحسن نية ، أن في النحت الاغريقي الروماني وحده يكمن سر الجمال ، وأن مصدر تمجيده والتفني به لا يعود الى كونه افصاحا عن العبقورية الانسانية المتميزة بل لانه تأكيد على انتصار





بيير دي لا فرانسيسكا: المنظور  
الدقيق في اللوحة في عصر النهضة

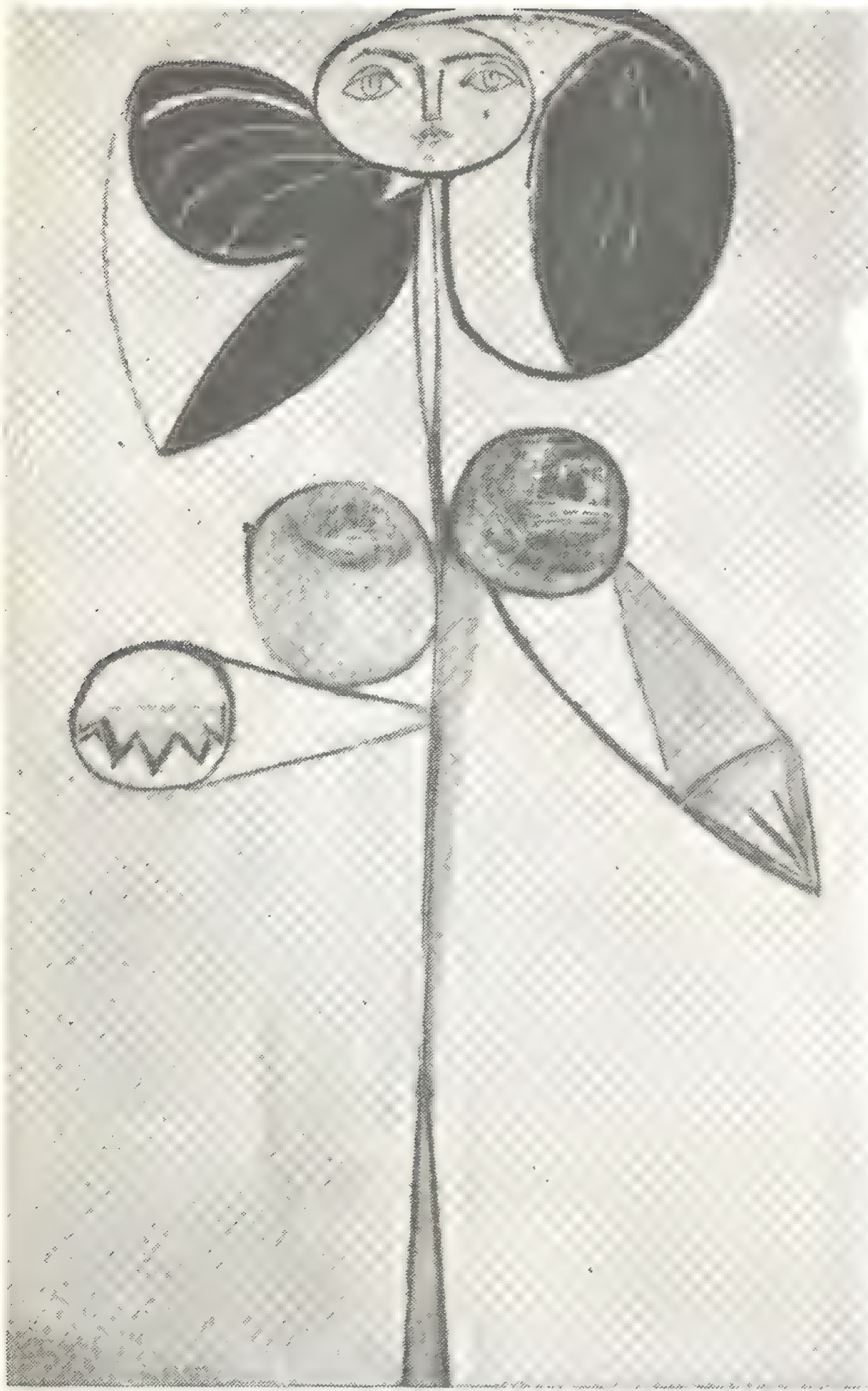
انظر .... مدام ريشييه



حدده الحس العام ، الا اننا حيال هذه الواقعة نضع واقعة اخرى معارضة لها ! إن الاعمال التي تبتعد عن الواقع تدفعنا لمقاومتها والامتناع عنها ، وسواء لم يشعر الازتيكيون ( سكان نزلوا المكسيك قديما ) والكلدانيون والمصريون والصينيون بالمعضلة نفسها فهذا لا يغير من الامر شيئا ، المهم بالنسبة لنا ما نشعر به ، ومشكلتنا هي التي تشغلنا دون غيرنا ، وباختصار نحن بحاجة الى حجج وبراهين اكثر من حاجتنا لوقائع ، كما اننا لا نكابر بعناد بل نلتمس الاستنارة إن لم نفرز بالاقتناع كل الاقتناع .

وعليه فاننا ندرك جيدا أن ردود افعالنا حيال عمل يعود الى احدى الحضارات تختلف عن ردود افعالنا حيال عمل فني فردي منعزل ، فان كان مشروع نصب ريخ بطر (المنوه عنه سابقا ) قد اربكنا واثار حنقنا ، فذلك لان غاية الفنان تبدو لنا مجانية لا طائل منها ويتعذر علينا ادراك معنى عمله ومفراه ، وان دخلنا ، بالمقابل ، الى احد المتاحف - اللوفر على سبيل المثال - وامعنا النظر في ما أنتجته الحضارة المصرية القديمة ، لا نلبث أن ندرك مأخوذين ما تبرزه من وحدة ، فعلى الرغم من التباينات التي تزخر بها نشعر أن شيئا ما يربط هذه الاعمال فيما بينها وأن ( ذهنية ) محددة تصدر عنها ، وهكذا يتولد فينا - شيئا فشيئا إحساس بأن جميع هذه الاعمال الموزعة على امتداد آلاف السنين تؤكد هويتها بخصائص تعود اليها دون غيرها تلك الخصائص التي لم تأت اليها اعتباطا من طريق الصدفة ولم تكن وليدة لتعسف الفنانين ... فاذا ما كف هؤلاء الفنانون عن تمثيل الانسان بوساطة





امراة - درورد ... بيكاسو .



جوعان ... الأمومة

يبدو لنا استجابة ليقين داخلي لا يقل قيمة عن اليقين الذي تشهد عليه عاداتنا وأحاسيسنا ، فلم تعد التماثيل الأفريقية تصدمنا اليوم كما كانت تصدمنا بالأمس ولم تعد مجرد تمثيل أخرق أو ساخر للواقع ، ففي أعماق أعماقنا يستيقظ اليوم احترام وتقدير لكل ما أنتجته أساطير ( ميثوس ) كل الشعوب ، وإن نحن لم نؤمن قط بجلجامش أو بحوروس أو بزوس ، فإننا لا نملك إلا أن نرد إليهم هذا الحق : أنهم كانوا ، على مدى قرون طوال ، وللعديد العديد من البشر ، صورة هذا العالم ومثاله ، الحقيقة المطلقة التي تلهم العالم وتنيره .

لقد أصبح معلوما لدينا الآن ان ليس بالامكان اختصار مشكلة الفن في عبارات قليلة كما بدا لنا في بداية هذا البحث ، فليس الواقع الذي تدركه حواسنا ،

قواعد خلصته من الواقع لبدا لنا ، اكثر فأكثر ، اثر التفكير الشائع والتصميم المحدد والقصد المدرك ، ان ثمة فكرة لا تلبث ان تفرض نفسها هنا ، وهي ان لهذه القواعد المتبعة ، البعيدة عن ان تكون مجانية ، معنى ما ، يا لهذا التجلي الهام ! ففي اللحظة التي ندرك فيها ان للتعبير ما يبرره نكف عن اتخاذ موقف الرفض الذي كنا قد تبنيناه ونكف ايضا عن المطالبة بالواقع ، ليكون للفن أنموذجا ولنا معيارا ، وعلى الحال تظهر الاعمال الفنية امامنا بمظهر جديد ، فلم تعد تبدو مجانية ، وإن تحولت فيها صورة الانسان وتغيرت صورة الطبيعة أيضا ، واستغدو مشروعيتها ، بملء ارادتنا وبكامل صفائنا الذهني ، شغلنا الشاغل ومصدر اهتمامنا ، وإن أراد الفنان في هذه الاعمال عكس ما نراه نحن فيها فسوف لن يصدمنا ويشير ربيتنا ، وإن ما أراد ترسيخه





امراة تستحم ... للفنان رونوار.

أجداده ، ومصدر ايمانهم لا يلبث أن يخترع أساطير أخرى جديدة .... مدركا أن له القدرة على تشكيلها وبعث الحياة فيها ، ويخالجه أمل .. لا يقهر أن اشخاصا آخرين سيتفوقون معه على مشاركته فيها ، ما زالت وظيفة الفنان منذ فجر التاريخ حتى أيامنا هذه هي نفسها : التعبير عن الواقع اللامرئي ذلك الواقع الذي يكون ، عبر كياننا المادي، الانسان بما هو انسان ، يسعى الفن الحديث بفضل جهد منقطع النظير ، لأن يصون لنا الروح التي ورثناها من حضارات الماضي .

الا أن جهود الفن هذه ستثير المفاجآت وبعض التمزقات أيضا ، فما أن نأخذ من الوقت ما يكفي للتعرف على الانطباعية حتى تفاجئنا إلو حشية بظهورها لتلحق بها التكعيبية و .... فعلى الرغم من أن الفن قد منحنا السرعة يبدو اليوم أنه يشدد الخناق علينا أكثر من أن يكون عوناً لنا على الحياة ، كما أن خشيتنا من الضياع تضطرننا ، بداهة ، إلى عدم التخلي عما غنمناه النسعى وراء اوهام عابرة ، كما تضطرننا إلى التمسك بالواقع الذي بقي لنا والحرص عليه ازاء المجهول الذي يعرضه الفن الحديث علينا .... مهما غلى ثمن هذا المجهول ، من الواضح أن الانسان يخضع للأخذ بالاحكام المسبقة عن الواقع ويستسلم لسوء الفهم في المرحلة التي تشتد فيها الازمات ، وعصرنا هذا ....

والواقع الذي يعرفه الحس العام بالواقع الذي يهمننا دون غيره ، ومهما بلغ هذا الواقع من العمق فإن واقع الاساطير يفوقه اهمية ، وما أن نعي ذلك حتى تكف عن مطالبة الفنانين بالخضوع للمحاكاة ، ومع ذلك فالى واقع اسمى يتوق هؤلاء والى هذا الواقع ومن خلال هذه الاعمال ، مدعوون نحن بدورنا لان نصبو ونتطلع .

ترى ما هو موقفنا ، نحن أبناء القرن العشرين ، بحضرة فن يكتمل امام انظارنا ؟ هذا ما يجب ان نتحرى عنه جيدا ، اذ لم يعد للميثولوجيا ، التي كانت فيما مضى الناظم والمنسق للمجتمع والراسخة فيه وجود اليوم ، أو أن لها بالاحرى امتدادات جد واهية ، الغريب في الامر أن الفنانين اليوم لا يستفنون عنها مهما كلف الامر ، وعصرنا هذا لا يقل في تعداد اساطيره عن العصور الفابرة - يقال أن في باريس وحدها خمسين ألفاً منها !! - ترى هل بمقدور الفنانين الاكتفاء ببعث الحياة في ماضٍ يحتضر ؟ وهل بإمكاننا نحن أن نقنع في ان العديد من هؤلاء الفنانين ، قد فرض على نفسه الحرمان والتقصيف ، لتغذية حنين للماضي لا جدوى منه ، ولا طائل ؟ ، وهل نظن أنهم يرتضون التعرض للاحتقار والسخرية ، بدافع التفكير أم بدافع روح متواضعة ؟ انا مدركون جيدا أن كل ذلك باطل ، فإن حرم الفنان من الاساطير التي كانت فيما مضى دين





امراة وكتب... لسيزان

غارق في أزملاته .

هل نسلم يائسين أمام هذه الطريق المسدودة ؟ وهل نصدر حكما قاطعا لا عودة منه ، وهو أن جميع ما نشهده من محاولات لا معنى لها ان نحن وقفنا عاجزين عن اكتشاف ما في هذه المحاولات من مغزى ؟ ، وهل نرضى بادانتها باسم واقع راينا انه يقف والفن على طرفي نقيض ؟ انلوذ بالجهل ام نقبل بالتسوية والمهادنة ؟ اليس من الممكن أن تتوفر لدينا الوسيلة لرؤية الامور على حقيقتها والحكم بالعدل ؟! ربما ان الألوان للتذكير بالتمايز الذي قمنا به في البداية ، وقد من المؤكد ان اغراء العودة للنماذج الطبيعية ، واعتمادها نماذج للمقارنة ينعدم ان تعلق الامر بالعمارة والفنون التزيينية ، ان الفائدة التي نستبينها في بناء ما والسحر الذي يغمرنا به شكله ، والذوق الذي يدفعنا لاختيار سجادة ما او تحفة من الخزف ، او قطعة من الحلبي ، تؤكد لنا ان من الممكن الاكتفاء بالمتعة الجمالية دون غيرها ، وعليه فان هذه المتعة لا تعلن عن نفسها دائما ، وقد تتبدى احيانا بأشكال مختلفة الا انها تطمح على الدوام لترتبط بالصفة والنوعية .

الا يمكن أن نتعامل مع التصوير والنحت بالطريقة نفسها ؟ وان لم يتبدى لنا ، دفعة واحدة ، ما في اللوحة او التمثال من معنى ، اليس من المناسب ، قبل ان

نضرب عنها صفحا ، أن نعاين ما اذا كانت تحمل في طياتها هذه النوعية التي نعترف من خلالها على العمل الفني ونقر به ؟ ان القيمة الفنية ، في نهاية المطاف ، هي التي تشكل العمل الفني وتؤكد ، وهي وحدها التي تتضمن حقيقتها وواقعها وتحتويهما .

والحال هذه فان مشكلة الفن و « الواقع » هي اذن مشكلة زائفة . . فما من فن خضع للمحاكاة ، وما من عمل فني الا وكان تحويرا ، بواسطته يدرك الانسان صورة للعالم تختلف عن تلك التي يقدمها له الحس المشترك ، في حضارات الماضي كان الفن ينتظم مع الاساطير ، وفي عصرنا هذا يبحث الفن عنها ، يبقى ان الاعمال الفنية القديمة والحديثة خاضعة لقيمة ما تضمن بقاءها واستمراريتها ، وان بمقدورنا ان نختبر هذه القيمة .

وان وقفنا ، بالاضافة الى ذلك ، امام عمل فني مثير للارتباك والحيرة ، فاننا ندين للفنان ( ولأنفسنا ايضا ) ، بتفحص هذا العمل والتدقيق فيه ، فليس الحس السليم ، وليد قبول العمل ، او رفضه انما هو وليد محاكمة راسخة ومدعمة ، اي محاكمة تؤمن بها لان لدينا من الحجج والبراهين ما يكفي لتصديقها ، ولا نملك الا القيمة وحدها لنقدمها مادة لهذه المحاكمة .



# ادغار ديفي

بقلم: جاك لاسيني  
ترجمة: داوود درويش

ان التدقيق الذي يبديه معاصروننا حيال الاعمال الناقصة ، كالمختصات والدراسات وهو نتيجة فضول مشروع الى آليات الخلق ، على امل ان يجدوا فيها احتمالات تجديد منعشة ، لم يكن ليجد ميدانا افضل من اعمال ( ديجا ) وقد كان هو نفسه غير راض عن محاولاته ، وينكب دوما على اعادتها حتى بتنا نتساءل فيما اذا كان اهتمامه منصبا على اختبار الذات اكثر مما هو منصب على التكامل .

وقد اسر الى ( امبواز فولار ) : - [ ليس من فن اقل عفوية من فني فلقد امضيت حياتي في المحاولات ] . وبالفعل يبدو انه لم ينته بعد من البحث حتى في اعماله الاوفر اكتمالا .

ولكي يتحاشى التراكم والكثافة الزائدة ، فكثيرا ما يلجأ الى محو شيء ما ، بهدف ان يدع بابا مفتوحا دائما ، ويضاعف الايضاحات ، وبالمقابل ، فان اصغر مخطط من مخططاته ، يمثل جملة وافرة من المعارف ، ونهاية كاملة ، حيث اننا نؤثر الاكتفاء بما فيها ، ولم يكن مثل هذا الموقف دون مزية ، باعتبار ان ( ديجا ) قد اضطر الى رفض كافة التجارب التي تؤول الى نجاح لاقيمة له اليوم ، الا انه قابل لاغواء قلب اقل صلابة ، ولقد عرف كيف يعدل بدون رجعة عن السهولات التي كانت تتيحه له مواهبه .

ولقد كان بمقدوره ان يرسم لوحات مطابقة لنوع العصر ، علم في الرسم اكتسبه باكرا ، سهولة في المحاكاة وفي التصوير المتع دون سماكة او كثافة ، وحس طبيعى للدقة والفتنة ، ولقد كان في مقدوره ان يكرر بعض اعماله السابقة ، ذات الحجم الصغير ، الا انه

انقذ من كل ذلك بسبب قلقه ورفضه ووسائسه وحيائه ، وذلك التشدد النبيل الذي كان يتعامل به مع نفسه ، والذي يبرر قسوته حيال الآخرين ، تشدد في الوسائل اكثر منه في الاهداف ، وقد اكتشف بعد موته على آثار قد توقف معظمها وهي قيد الاعداد ، وقد حفظت لاعمال مقبلة ومتعذرة جدا فالمسالك التي عرف كيف يفتحها ( ديجا ) في تلك الفترة التي عانى فيها من اليأس .

و ( ديجا ) بورجوازي من باريس ، ذلك كان العنوان الذي وضعه لترجمة حياته التي كتبها ( جورج ريفير ) ، رفيقه القديم في المعارك الانطباعية - التي كان ديجا قد اشترك فيها بصفة شخصية ، وبالفعل فان حياته كلها تدرج ، فيما عدا اسفاره الى ( ايطاليا ) و ( اسبانيا ) و ( الولايات المتحدة ) ، وحتى ( اورليانز الجديدة ) ، رتيبة ومغلقة في مدينة هي ( باريس )





ديجا .... دراسة لشخص

اما اخواته فقد تزوجن من رجال من الارستقراطية الايطالية ، ان ( ديجا ) ولد بار واخ عطوف ، ولقد قدم يوما لذويه مساعدة ذات قيمة ، كما انه قد رسم لهم لوحات دقيقة ، بعضها باردة ومصطنعة شيئا ما ، الا انها ذات صفات عالية ، لكنه ، بعد ان اتم واجباته ، فقد تحلل شيئا فشيئا ، من كل علاقة فيها طلبات زائدة ، واصبح ( ديجا ) يعيش منعزلا ، وقد ابتعد بحنيه العميق عن كل افراط في البوح ، والاسترسال النافل ، وقد تحصن بكره ظاهري للمجتمع لا يكاد يخفي حيائه وحتى طبيته .

واخيرا ، واكثر من كل شيء عرف كيف يخرج على الشكليات ، والانظمة الخاطئة للمدرسة التي كان قد اعتنق مبادئها سابقا دون تردد ، ( انهم يستقبلونه في الصالون حتى حرب ١٨٧٠ ) وهو يعمل برفقة (لاموث) تلميذ ( هيبولت ) و ( ندران ) ، ويعاشر ( ايلي ويلوناي ) ،

وفي حي واحد هو ( مونمارتر ) ، ولد في حي سان جورج في ١٩ تموز ١٨٣٤ ، وتوفي في جادة كليشي في ٢٧ ايلول ١٩١٧ ، وقد امضى اخصب سني حياته الفنية في شقة في شارع ( فكتور - ماسه ) ، ذلك المعبد السري الذي كان يدفن فيه مجموعات واعماله في مأمن من العيون الفاضحة ، انه مرسمه حيث يعمل يوميا ، والذي لم يفادره الا وقلبه يقطر اسى ، وهو يخليه للهادمين .

في هذا المحيط الذي اختاره والذي يتمسك به ، يتخلى ( ديجا ) تدريجيا عن كل ما يمكن ان يلهية عن فنه ، ومن حيث اصوله وقراباته ، فان حياته تتلون بصبغة فيها شيء من الاستغراب ، اذ ان والده من اصل بريتاني وقد ولد في نابولي ، وامه من اسرة فرنسية مهاجرة من ( اورليان الجديدة ) ، بينما يعود اخوته للسفر الى هنا للقيام بتجارة تبدو رابحة في بداياتها ،





١٠- امرأة راقصة تحيي المشاهد - (ديجا).

السحر ، وكان تأثيره حاسما .  
ولم يستطع ديجا ان يقاوم ، وهكذا وجد نفسه  
ينخرط في المفامرة الانطباعية .  
ماهي مساهمته في هذه الافكار الجديدة ؟ لقد  
كان ( ديجا ) يحمل حساسية اشد حيال الصفات او  
العيوب لأولئك الذين كانوا يشتركون في الاجتماعات ،  
منه حيال النظريات المجردة ، انه معجب بمانيه ، وقد  
حفر له صورتين مصطنعتين بعض الشيء ، الا انه  
لايثق برينوار او بمونيه ، وهو لايفهم ( سيزان ) ،  
ورغم انه قد اصبح انطباعيا ، فهو لم يتخل عن أي  
من ارائه الشخصية المحددة بدقة ، كما انه ليس بحاجة  
الى مغادرة قريته .

كان المستقلون، كما كانوا يدعون انفسهم ، يجتمعون  
لدى ( جربوا ) في حارة كليشي ، وبعد حرب ١٨٧٠  
التي اشترك فيها ( ديجا ) بصفة مدفعي في معقل للدفاع  
عن باريس ، يعودون للاجتماع في أثينا الجديدة ، في  
بيجال ، وعندما يعودون الى انشاء معرض عقب عودة  
( ديجا ) من ( امريكا ) ، فلقد كان ذلك للمرة الاولى في  
عام ( ١٩٧٤ ) ، في سفح التل ، في حي الكابوسين ، ثم  
مرة ثانية في شارع ( لوبليتييه ) لدى ( دوران - رويل ) .  
ومن العدالة ان نذكر بان ( ديجا ) قد لعب دورا كبيرا  
واساسيا تقريبا في تنظيم المعرض الاول .  
فلقد قام باخلاص شديد في مساعدة رفاقه الضعفاء

وفي روما يصادق ( بونا ) و ( بول دوبوا ) و ( غوستاف  
مورو ) و ( بارتولومي ) ، ويبقى وفياء لهم حتى النهاية ،  
وقد اضر الاجلال طوال حياته ، كما انه ذكر له تعاليمه  
الشمينة ، وفي اللوفر هو يقلد ( بوسان ) و ( هولباين ) ،  
كما يقلد الفلورنسيين القدامى في ( توسكانيا ) .  
ويندفع فترة نحو الرسم التاريخي ويشرع في تأليف لوحة  
كبيرة على الطريقة الاكاديمية ، حول مواضيع مطروحة  
أمثال ( مصائب مدينة اورليان ) ، و ( فتیان اسبارطيون  
يتحدون بعضهم ) ، و ( ابنة يفتاح ) و ( شاميرام تؤسس  
مدينة ) ، ان هذه اللوحات تتضمن صفات واضحة  
بالرغم من برودة وارتيباك اشخاصها ، وبالأحرى فان  
هذا الجمود المبسط النازع الى الفخامة ، لايمنع الفنان  
من حل بعض العضلات العائدة للرسم البحث ، ومنذ  
البدء نلاحظ دقة في التناسق في الالوان المضافة التي  
تعلن عن الفن الدقيق افصح عنه ( ديجا ) فيما بعد  
ان لجأ الى مادة اكثر مرونة مثل الباستل ، الا ان شيئا  
من ذلك القبيل لم يكن من شأنه ان يقود اي فنان الى  
الشهرة الدائمة ، فما الذي حدا بديجا الى العدول عن  
منهج كان قد شرع في ممارسته ، رغم سهولته ، ولو  
كان ذا اطماع لاطائل تحتها ؟

ان هذا الامر لم يتضح بعد ، انما لقد شرع (ديجا)  
في معايشرة الفنانين الجدد المستقلين الذين كانت افكارهم  
الثورية تصدمه فعلا ، الا ان ( مانيه ) اثر فيه تأثير



الخبرة ، كما انه ساهم فعلا في خفوت الضجة حول المعرض ، وذلك بأن لجأ الى مبادرة ذكية في دعوته لفنانين حكماء وغريبيين عن الحركة الجديدة ، الا ان العامة لم تكثر سوى للاهانة التي تلقتها تقاليدها ، حيث لا ترى في كل ذلك سوى الاعمال الثورية ، حتى ان لفظة انطباعية قد نشأت من عبارة هزلية .

وفي تلك الفترة لعب ( ديجا ) دورا صامتا في الثورة المقبلة ، انه يرسم اشخاصه برسوم دقيقة يعرف كيف ينعشها بالالوان الاشد حرارة ، او بمشاهدة الواقعية الدقيقة ( فهو عدل منذ عشرة سنين عن الرسوم التاريخية والرمزية ) ، كمثل ( مكتب القطن المجلوب من امريكا ) ، و ( البيديكور ) لعام ١٨٧٣ ، و ( الاغتصاب ) تلك اللوحة الشهيرة ، والماهرة والفرطة في الدقة ، بالرغم من موضوعها الطبيعي .

ان هذه الآثار تنبئ عن تطور ملحوظ وتقدم ، وليس فيها ما يدهش حتى الان .

لكي نقيس المدى الذي تباعد به ( ديجا ) عن اصدقائه الانطباعيين الذين كان قد دخل الى جانبهم في نضال مرير - الامر الذي لم يكن غير ذي جدارة اذ يضطره ذلك الى مقاسمتهم تباعا خذلانهم وشهرتهم - حسبنا ان نطالع نص ( دورانتى ) حول ( الرسم الحديث ) الذي ظهر بمناسبة المعرض الانطباعي الثاني في عام ١٨٧٦ ، والذي يعتبر ديجا ملهمه بل ، وممليه ايضا .

في هذا الكراس لا يعلن الانجيل الجديد ، اذ يبقى غير مفهوم ومجهولا ، انما اقل تشهيرا بالطبع من الاعمال النقدية للعصر ، ولكن بقسوة اشد ، طالما ان الامر يتعلق بحكم صديق ومشارك في العرض ، انما هو بكل بساطة كتاب صلاة ( الواقعية ) كما كان يبشر به منذ خمسة عشر عاما ، كل من دورانتى ذاته واعمال ( كوربيه ) الذي يملك قوة اعظم ونفوذا اجتماعيا ابلغ .

- [ ينبغي ان يغمس القلم في نسف الحياة - يؤكد الكراس - فمن خلال صورة للظهر نبغي التعبير عن مزاج ، او عمر او حالة اجتماعية ، وبتصوير اليدين لابد من تمثيل قاض او تاجر ، وبحركة ، سيلا من العواطف ، اما السحنة فهي توحى لنا مثلا ، بان هذا بكل تأكيد ، رجل رصين وناشف وموسوس ، بينما ذاك هو الاستهتار والفوضى بعينهما ] الخ ..

ينطبق هذا المقطع بدون شك على تلك الاوصاف المثيرة التي يظن كافة مترجمي ( ديجا ) ان عليهم ان يرسموا القواعد التي قد اوحى بها الفنان نفسه ، حسب زعمهم ، الا اننا سنعفي قراءنا من تلك المقاطع البطولية حول الثياب الداخلية المشبوهة للراقصات الصغيرات ، وتثاؤب الفسالات ، او خطم الجرذان ، واللحوم الرخامية التي تصلبها المشدات ، وفي الواقع نحن لانجد الا في عدد ضئيل من آثار ديجا ، كمثل اولى



امراة تكوي .... ديغا



امراة تكوي .... ( ديغا ) ... في وضعية ثانية .



الراقصات المصورة مع أسرها ، تلك الاهتمامات ذات المستوى الاجتماعي او الوصفي ، لحسن الحظ ، حيث ان الشفقة عاطفة غير واردة في الرسم ، هذا ، ونحن لم نتحدث عن العاطفية .

واذا كان ( ديغا ) يعيد رسم الوجه الشعبي ذاته لعاملة او راقصة ، فهو انما يعمل ذلك بلا مبالاة ، معتبرا ذلك عرضا غير ذي بال ، ولافائدة من تحويله او إعادة تخيله ، فان ما يبحث عنه هو خيار الاشكال واسرار الحركات الانسانية والوسائل الصناعية الاوفر ملاءمة ، وهذا ما يهمننا بالفعل .

لم يكن ( ديغا ) ليشق بمعظم رفاقه الانطباعيين ، بسبب كراهيته المتأصلة للعمل في الهواء الطلق - وهل كان ذلك من رواسب تربيته المدرسية ؟ ، وبشيء من المقاومة لمفريات الواقع ، وهكذا كان يناقض فورا المذهب الطبيعي الذي كان يمجده منذ حين ، ولعله كان راغبا في تصوير الاخلاق ، فاختر له نماذج من الفسالات وعارضات الازياء والراقصات والمغنيات ومسابقي الخيول وحتى العاهرات ، الا انه يجعل منها في النهاية مواضيع لمحاولات اكثر فأكثر تجريدا ، وهو ينقاد الى ذلك بحكم اسلوبه في العمل .

ان ديغا رجل مرسوم ، وهو لا يثق بالعمل في الهواء الطلق ، او كما يقول [ ان الرسم ليس رياضة بدنية ] ، كما انه يعتبر المناظر الطبيعية غير ذي فائدة ، والكم يعلم انه يستطيع ان يستخلص تأثيرات او فرد ديمومة من التناقض او الترافق للتوابع الاشد بساطة في رسمه كالجدران الرمادية او دعائم المسارح او ظهور مؤخرات المسارح ، ولذا فحين يظهر مشهد طبيعي في مؤخرة احدى لوحاته ، في ساحة ( الكونكورد ) خلف ( البارون لوبيك ) وبناته ، او خلفية نضرة لميادين السباق الباريسية وراء هذا او ذاك من الفرسان المتسابقين ، فهي ليست اكثر من لوحة خلفية قد زرعت زراعة مصطنعة بمثابة ديكور فهي لا قيمة خاصة لها ولا عمق ، ولم يصور ( ديغا ) سوى مجموعتين من المناظر الطبيعية بمعنى الكلمة ، هل كان ذلك لانها ثمرة رؤية مباشرة غير كافية وسريعة الزوال ، ام انه كان يخشى التعرض لنور النهار الساطع الفاضح ؟ الا انها تبدو وكأنها تطفو بأشكالها الضبابية من سحب الذكريات والخيال .

اما في الرسم فبمعكس ذلك ، ان الرسام يجد الوقت الكافي لتحليل وإعادة تركيب اجهزة الاشخاص التي يضعها في لوحاته ، هنالك يصل الى استعادة واستيعاب وتشبيث حركة تلك الراقصة التي أعجبت ابان الاعداد والتي تمتنع من كل تصوير مباشر ، اذ لا بد من عودة النموذج لكي يكرر الى ما لانهاية تلك الحركة في مختلف مراحلها ، اذ ينبغي ان يلتقط وهو يطير ، ولا بد من

تجميد الحركة الاوفر تعبيرا ، وبذلك اكتشاف الوضع الذي يعبر اكثر ، ونحن نعلم ان ( ديغا ) لم يتردد في اللجوء الى التصوير الالي ( الفوتوغرافي ) ليستخذه كمرجع ، الا ان ديغا يلتحق تدريجيا بالانطباعية التي لم يكن قد استوعبها للوهلة الاولى .

انه يخلق الحياة وذلك باحياء مواد جامدة ، بل هو قد توصل ايضا ضمن الضوء المعتدل للرسم ، ان يعيد خلق المناخات الفنية التي لا يستطيع التقاطها مباشرة .

قد يكون من المألوف ومن السهل علينا ان نقول اليوم بأن ما يهمننا هم البشر وليست الحركات المجردة او المفروضة ، الا اننا قد نخطئ خطأ فادحا حتى ولو كنا في الحديث عن ( ديغا ) ، اذا نحن اهملنا اهمية ( الانطباعية ) باعتبارها لحظة من لحظات تطور الرؤيا الفنية ، ان امثال مونييه في ( الرحي ) و ( الكاتدرائيات ) قد تكون اقل اكتمالا من مناظر ارجانتويل ، الا ان اهميتها النظرية هي اعظم ايضا ، ولن تزال في الظهور كذلك وفي الاعلاء من قيمة هذه الآثار .

ان ( ديغا ) الذي لم يكن خاليا من الاحساس ، لم يستطع الا ان يكثرث بالعبر التي كانت تنطبق عليها



ماري كاسات في اللوفر ... (ديغا)





داخل الغرفة .... ديغا

وهذا بالتقريب ما حدث لديجا ، ومن المرجح ان هذه الضرورة في ان يجد ذاته تقنية مميزة ، وان يختبر وسائله الخاصة . كانت المدرسة المثلى بالنسبة له كما وبالنسبة لفناني القرن التاسع عشر .

اما الوصفات الجاهزة فهي امور دقيقة للغاية بحيث تكفي بعكس الهفوات لكي تفسد كل شيء ، لذا فلا مناص من اعادة اختبارها مجددا من قبل كل فنان على حدة ، ومن خلال عوامل شخصية متعددة الابعاد ، وهل يمكننا الذهاب الى التحدث عن مدارس قديمة ؟ ففي مدرسة البندقية ، وفي اشهر اتجاهاتها التقنية ، تلك التي كان يحلم بها كل من (ديجا) و(سيزان) و(دولا كروا) . فان اكتشافات كل من (فيرونيز) و(تينتوريو) تختلف عن بعضها كل الاختلاف ، ولا تنطبق احدهما على الاخرى . وتختفي اسرار الصنعة بعد كل منهما ، حتى يخفق تابعوهما في ان يعيدوا اكتشافها . وقد اصبحت مثل هذه المحاولات مشؤومة بالنسبة لديجا ، اذ سواء حاول وهو يرسم بالماء في ان يعيد آثار الرسوم الجدارية الايطالية . او عن طريق الدقة ، عن كمال الاساتذة الهولنديين . اذ ذاك يلاقي خيبة ، فهو ذا يستخدم بياض البيض عوضا عن الصغار كوسيلة نقل ، تتحطم رسومه وتهدم . وكثيرا ما يعيد اعمالا لم ترق له فينتهي باتلافها . ولولا نصائح صديقه (شيليفا) لما استطاع انقاذ لوحة « الاغتصاب » التي كانت الرطوبة قد افسدتها ، الا انه ترك العديد من الاعمال الناقصة كان قد شرع فيها يحدوه امل كبير .

لوحات رفاقه حتى في الفترة التي كان ينتقدهم فيها اكثر من غيره ، وبدون ان يشعر ، وبدون سابق قصد ، فقد لجأ الى اساليب خاصة به ، الا انها تجديد للمحاولات الاكثر انطباعية ، وبواسطة الباستيل الذي استخدمه صافيا او ممزوجا بالدهان ، فلقد خلق (ديجا) يحلم دائما بمعضلات التقنية ، وبالرغبة في الحد من حجم تجديده ، اذ نحن عزونا مقارباته الى ضعف الرؤيا المتزايد لديه ، وبالحرى يصلح القول بأنه انما يكيف الانطباعية وفق امكانياته .

ومثله مثل العديدين من الفنانين العصريين كان (ديجا) يحلم دائما بمعضلات التقنية ، وبالرغبة في اعادة الكشف عن الاسرار الرسمية التي كانت تتيح لاعمال المعلمين القدامى حفظا كاملا ، ويذكر لنا (جورج جانيو) بأنه رآه يوما يتأوه امامه : - [ آه من هذا التصوير الزيتي ، هذه المهنة العسيرة التي نمارسها دون ان نعرفها ] ان مثل هذا التناقض لم ير أبدا بدون شك ، وكان يتألم من نسياننا للأساليب المتقنة التي كان يمارسها الفنانون في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والتي كان (دافيد) آخر من يعرفها ، وبالحقيقة فان مثل هذه الابحاث ، حتى افضلها ، تبدو تافهة في معظمها ، وهاهو (دولا كروا) في يومياته يعيد ذكر هواجسه واختبارات التي ليست في الاصل افضل اعماله ، بينما يبلغ بعد محاولات شخصية الى خلق قوانين جديدة ، وجاء (سينياك) ليلا ليلاحظ بعد خمسين سنة طبيعتها الثورية .





امراأتان تقومان بالكوي ... ديفا

وبالرغم من ذلك فان توغله بعيدا في محاولاته واختباراته ، قد اتاح له تطويرات حقيقية ، فهو يخترع وسائل غير معروفة كانت تنطبق على عبقريته بشكل خاص ، وهكذا نجح في ان يمنح الباستيل امكانيات لم يكن يحلم بها سواه ، حيث انه افلح في مزجه بالفواش او بالرسوم المائية .

وهو اول من يدمج العمل بالرصاص الملون والعمل بالريشة ، كما انه او من نجح في ترطيب الباستيل ، وذلك بان يضخه ببخار الماء الغالي ، واخيرا في تثبيته تباعا طبقات متعددة ، او بتكراره عدة مرات عملية تثبيت وضع الالوان ، وبذلك يحصل على مادة غنية وشفافة وعميقة بحيث تعادل بعض دهانات البندقية اللامعة ، كما هو الذي يكتشف الاستعمال الجديد للمونوتيب ، ولقد حل وخلق على هذه الاكتشافات الصناعية لديجا « ديزروار » في مؤلفه العلمي .

وفي الواقع فان ( ديجا ) ، حتى في اعماله التي قد تبدو الاكثر اكتمالا ، يدع دوما محاولاته وكأنها معلقة ، ويحدث له ان يمحو تفصيلا من مجموعة ، او يعيد عضوا اي لوحة غير مكتملة ، او ان يضلل الآثار ، كما لو كان يدع دوما بابا مفتوحا . وبالمقابل فان ايا من

تكويناته تمثل مقدارا من المعارف وتنتهي جزئيا بنهايات قريبة من الكمال . لدرجة اننا نفضل الاكتفاء بالموجود . ان ديجا يسيطر على كافة التقنيات : الرصاص ، القلم الفحمي ، الاسود ، المونوتيب ، الرسم بالماء ، القلم الفحمي والباستيل . بنفس الجودة التي يستعمل بها الرسم بالزيت ، وهو اذ يمزجها بكل جراءة ، يفلح في ان يحفظ في اعماله النهائية ، الذبذبات والحركة ذاتها التي تنبض في العمل الذي لايزال بين يديه ، ان عمله الذي يتميز بالتحليل الدقيق للغاية . ينزع دوما رغم ذلك نحو التأليف . ذلك ان الشكل المعاد صنعه دون نهاية ، يخلع عنه رويدا رويدا ، كل عنصر جذاب او ما يشبه النادرة ، بل ان بحوثه الانشائية تنتهي فورا الى الزخرفة ، لدرجة انه لدى تقديمه الى المعرض الحديث الذي كان يجمع في متحف الاورانجيري مجموعة اعمال ديجا المحفوظة في المتاحف الوطنية ، استطاعت السيدة ( هيلين آديمار ) في ان تبين تقاربا ملحوظا بين كل من ( ديجا ) و ( ماتيس ) .

وما يلاحظ ايضا هو الطريقة التي يستخدم فيها ديجا اللون في رسومه ، انه لايهتم مطلقا في ان يلون رسما سابقا بقدر ما يرغب في اعطاء تفسير للرسم عن طريق

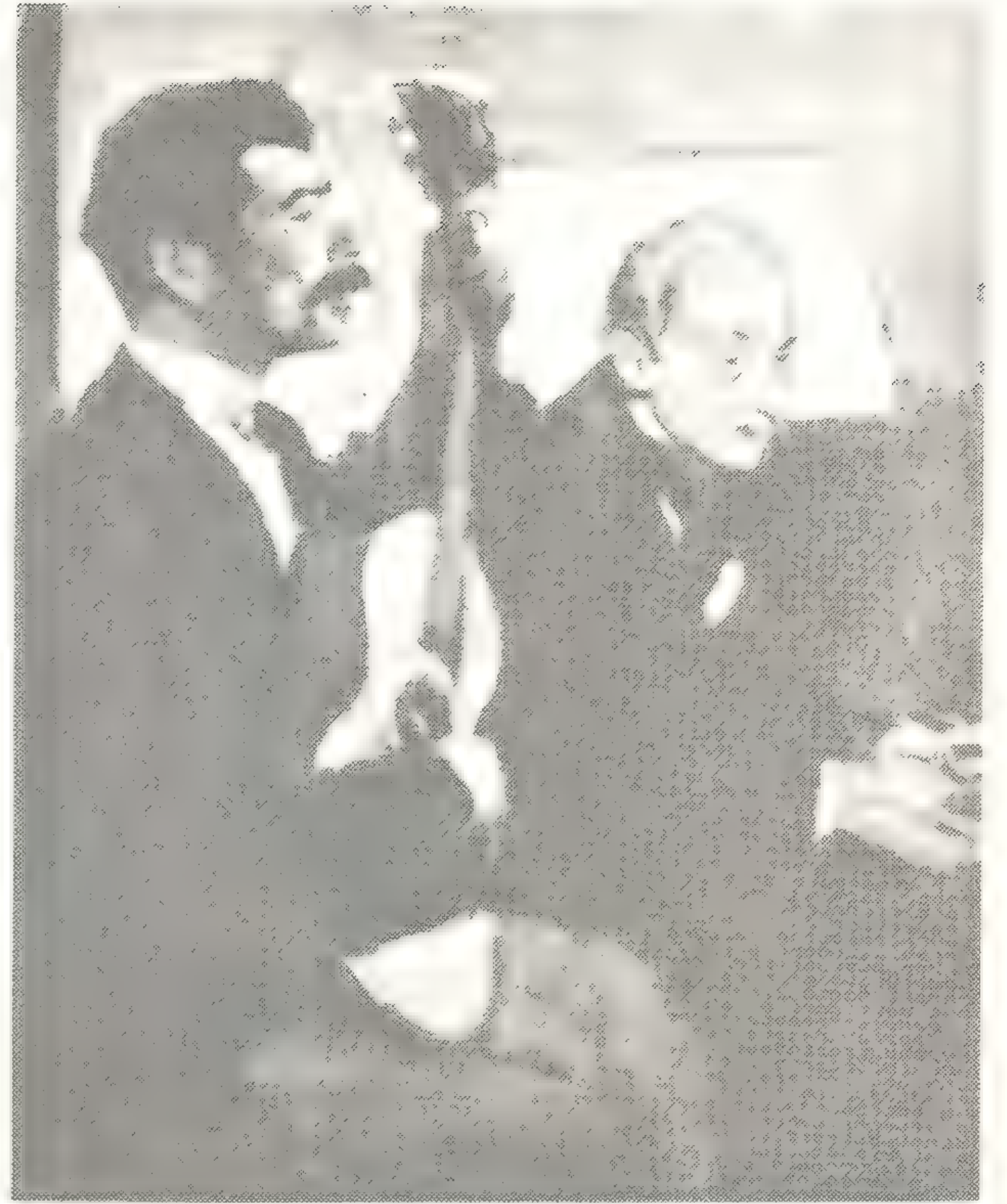


التلوين ، ففي السلسلة الطريفة لمشاهده الرسومة بالباستيل ، والتي تجاهلها النقاد لفترة طويلة ، بينما هي تمثل الى جانب الانطباعية احدى اجراء المحاولات لالتقاط اللامادي والزائل ، يلقي ( ديجا ) بالشكل نهائيا ، حيث لا يدع الا الايحاء بالمناخ ، وبذلك يتجاوز التوقعات الفذة لتورنر ، وقد لحق بالاحلام الرمزية لنهاية القرن .

وبالمحاذاة مع تلك الاعمال ، وكأنه قد وجد لديه حدس مسبق للاخطار التي كانت تهدد بها النظريات الجديدة لكثافة الاشكال ، فلقد عمد ( ديجا ) بطريقة جديدة لم يسبقه اليها سوى ( دوميه ) ، والتي اتبعها فيما بعد كل من ( بيكاسو ) و ( ماتيس ) ، حيث بات يميل نحو النحت ، وليس صحيحا ان الفنان وقد اقبل على الشيخوخة في اواخر حياته ، قد جعل ينحت لكي يعوض باللمس عن تقصيراته البصرية . فهو منذ عام ( ١٨٧٠ ) يمارس النحت بأسلوب تجريبي ويوجد أساليب غريبة عن العصر . وقد أسس اعماله على تسليحات مأخوذة عن مواد اولى غير متألفة . يربطها بخرق أو بخيوط . الا انها تسمح له بتكوينات مرنة وموحية . وتلك القولية من الاحصنة تصلح كنماذج له في رسوماته السباقية ، ثم بعد ذلك بقليل يستخدم تماثيله . كنماذج للراقصات بغية استعادة توازن الحركات الصعبة والزائلة .

ما كان تأثير ديجا . وما الذي يستمر من قيمتها؟ اذا كان . ضمن الحركة الانطباعية ، يرغب في الانزواء في وضع الناقد غير المشفق . وفي معظم الاحيان ، الا انه من المجحف ان نهمل صداقته مع ( ماري كاسيت ) التي يوجهها ويشجعها . وبعد فترة قليلة هو يمنح نصائحه ( لسوزان فالادون ) التي كانت فيما مضى نموذجها وقد كان معجبا جدا برسمها ، الا انه لا يفقه النداء الصارخ الى اللون ، الذي يصل حتى الى الوحشية ، بالرغم ان اعماله لم تكن بعيدة عن ان تساهم فيها ، ومع ذلك ليس في مقدورنا ان نعتبره مثل | اوديلون ريديون | في طلائع تلك الابحاث اللونية التي تستمر في ملاحقته وفق ذهنية قد تقل او تكثر علمية يوما هذا ؟ الا انه وبسبب ان جانبها هاما من اثار ( ديجا ) كان ينتمي للافكار التقليدية ، الاوفر طمأنينة . فلقد اعتبره النقد الاكاديمي وكأنه نقض لاصدقائه .

واذا كان اقرب من سواه فلقد اعترف به وقبل بسرعة وباجماع اعظم : بفضل الصداقة اليفضة ( لبول جامو ) في متحف اللوفر ، ولم تكن تلك الشهرة اغتصابا ، الا انها ينبغي ان نعتبر اسبابها بالاحرى من اعمال اواخر حياة الفنان ، كمثال ( السابحات ) حيث لم يكن الموضوع اكثر من حجة لايجاد مختلف الانواع



والد دينا يصغي الى العزف ( ديجا ) .



الدوق والدوقة ( مورييلي ) .... ديجا .





رقصة المباله .... ديغا



الحمام .... ديغا

من الايقاعات ، اذ ان للاجسام ايقاع . وقد حاول ديغا التقاطه عوضا عن تلك الحركة أو سواها من الحركات الجذابة ، وكذلك عندما أصبح هذا الرسام الكبير كفيفا أو يكاد ، وقد فقد حدة خطوطه . فلقد توصل الى التعويض عن ذلك عن طريق تنسيق الالوان ، فيلتحق حينئذ بالمحاولات الاعظم جرأة للانطباعيين وتابعيهم .

ولذا فان ديغا يجب أن يوضع في مكانه اللائق بفضل آثاره التي لا تناقض أي كشف من الكشوف العظيمة أو أية وثبة من وثبات الرسامين العصريين ، بل وبعكس ذلك ، فهو يساهم فيها بأسمى ما فيها من فن .

### « كتابات واقوال لديغا »

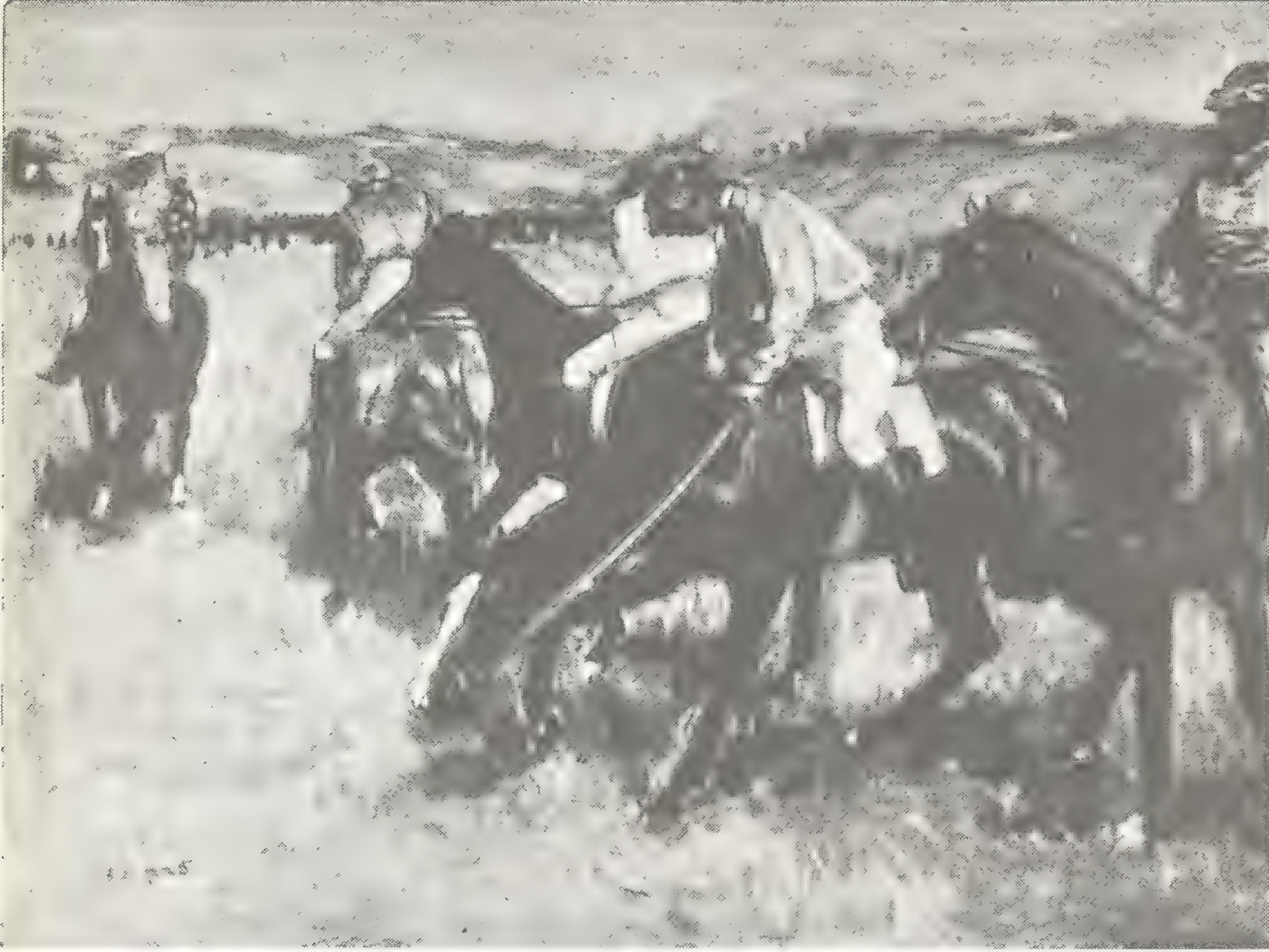
— [ بدلا من اتباع نظام تاريخي ، وهو امر متعذر في الواقع ، فان هذه المختارات من النبذ ، والمأخوذة عن مراسلات الفنان ومفكراته ، أو عن ذكريات اصدقائه ، تهدف لان تبرز عن طريق القياس ، شتى اهتمامات ديغا ، وقد اكملت هذه المختارات بثمانى قصائد ( سونيتات ) تركها الرسام ، وقد كان معظمها يعود الى المواضيع الاثيرة الى قلمه وريشته ، كالراقصات والحصان الدموي ، وانطباعات عن الاوبرا او ميدان السباق ، ان ترابط شيء من الارتباك بالشعور المرهف ، وامكانيات اللغة المشغولة ، تؤلف المتعة في هذه القطع الصغيرة المكثفة والمليئة باللمحات غير المتوقعة ] . « بول فاليري » .

★ ★ ★

— [ ان الرسم ليس بهذه الصعوبة ، عندما لا نعرف ، الا انه عندما نعرف .. حينئذ فهو شيء اخر ، ولا يجوز لنا ان نتشاجر مع الطبيعة ، فهناك شجاعة بالفعل في ان نواجه الطبيعة في مساحاتها وخطوطها الكبرى ، ومن الجبن أن نصنع ذلك عن طريق المظاهر والتفاصيل ، انها حرب . ]  
— [ ان الرسم ليس هو الشكل ، بل هو الطريقة التي نرى بها الشكل . ]

— [ جميل ان ننقل ما نشاهده ، واجمل من ذلك بكثير ان نرسم ما لم نعد نراه الا بالذاكرة ، انه تحول تشترك فيه كل من المخيلة والذاكرة ، انت تعيدتصوير ما انر فيك فقط اعني الضروري ، اذ ذاك تتحرر ذكرياتك ونزوتك من طغيان الطبيعة ، وهذا هو السبب في ان اللوحات المرسومة بهذه الطريقة ومن قبل انسان ذي ذاكرة متطورة ، يعرف جيدا اساتذته





في سباق الخيل ... ديجا

العاطفية للعين ، لن يكون الجمال اكثر من هيئة ما ،  
ان سر [ الفيرونيز ] الجميلة لا يكمن في سكون الوجه  
بل في انعدام التعبير فيه .

علي ان اتذكر سحنات تلك النساء وكأنها من  
العاج المورد بشباب قاتمة كالمخمل الاخضر او الاسود ،  
كما كان القدامى يصنعون احيانا ، علي ان اصور الناس  
الناس في اوضاع مألوفة ونموذجية ، وبالاخرى ان اجعل  
وجوههم تعبر بنفس التعبيرات التي تبدو على اجسامهم ،  
وهكذا فان كان الضحك من عادات شخص ما ، فلا جعلته  
يضحك ، علي ان اضع مدرجا حول الصالة لكي اعتاد  
على رسم الاشياء من الاسفل الى الاعلى ، ولن ارسم  
الاشياء الا من خلال مرآة فاعتاد على كراهية الخداع  
في الرسم لكي احقق صورة لا بد من ان ادع النموذج  
يجلس في الطابق الارضي ، وان اعمل في الطابق الاول ،  
لكي اعتاد علي تذكر الاشكال والتعبيرات ، ولن ارسم  
مباشرة ، بعد ان اكون قد رسمت صورة مرئية من عل  
سوف ارسمها وهي مرئية من الاسفل ، وانا جالس  
بقرب امرأة انظر اليها من الاسفل بحيث ارى رأسها  
في الثريا المحاطة بالبلور ، الخ ] .

— [ انوي فيما اذا اتيح لي الوقت ، ان اجلب من

ومهنته ، تبقى دوما اتارا ذات شأن ، انظروا الى  
دولاكروا ، ابحثوا عن الفكر والحب لدى ( مانتينيا ) ،  
الى جانب القريحة والتلوين لدى ( فيرونير ) ] .

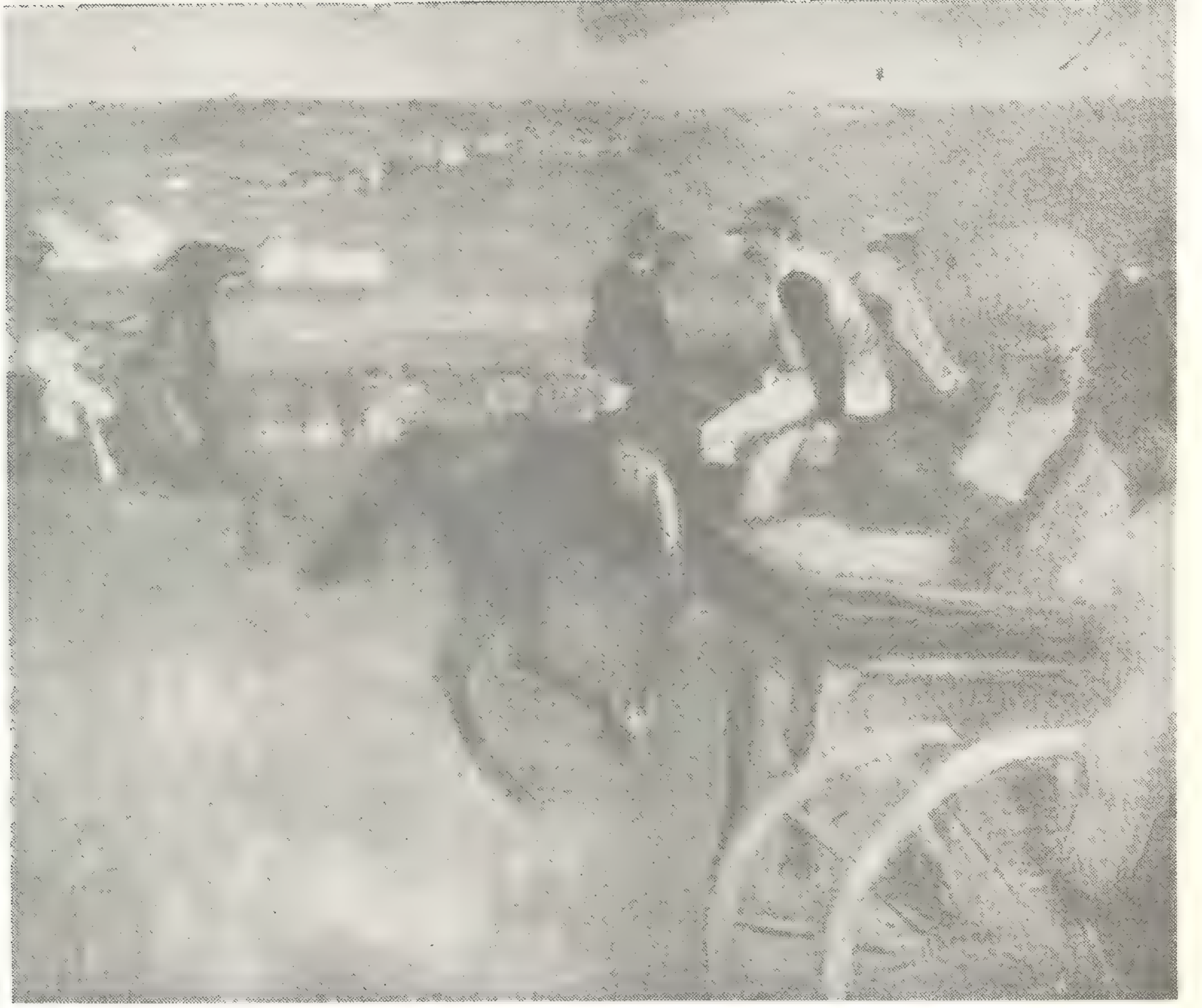
— [ جيوتو .. الحركة السامية للقديس فرنسيس  
وهو يطرد الشياطين ، والقديس فرنسيس برفقة  
السيد المسيح . انني لم ولن اتأثر بذلك ، لتكاد  
الدموع تطفح في عيني ] .

— [ الرسم هو اولا نتاج مخيلة الفنان ولا يجوز  
مطلقا ان يكون نسخا ، الا اننا اذا استطعنا بعد ذلك  
ان نضيف حركة او اكثر عن الطبيعة فذلك ليس شيئا  
بالطبع . ان الهواء الذي نجده في لوحات المعلمين ليس  
قابلا للاستنشاق ] .

— [ ليس من فن اقل عفوية من فني ، وان ما  
اعمله لهو نتيجة التفكير ودراسة المعلمين الكبار ، أما  
عن الالهام او العفوية او المزاج فلست اعرف شيئا  
عنها ، لا بد من اعادة عشر مرات بل مئة مرة الموضوع  
ذاته ، ففي الفن لا شيء ينبغي ان يشبه الحادثة ، حتى  
الحركة ] .

— [ علي ان اعمل ما يعبر عنه في الاسلوب الاكاديمي  
« قمة التعبير » وعلي ان ادرس الشعور العصري ،  
وان ادرس ملاحظات ( دل سارته ) حول الحركات





في سباق الخيل .....

نملك الا ما ياتينا بالقوة ، ولتحيا اذا نهايات التنظيف  
في فرنسا ، انا متعطش الى النظام ، انا احلم بشيء  
مكتمل وبكل منظم ( كاسلوب بوسان ) وبشيخوخة  
( كورو ) .

— [ سأصنع مجموعة حول الآلات والآلاتية —  
— أشكالها — انعكاف والذراع وعنق الكمنجاتي مثلا ،  
انتفاخ وتقعير حدود نافخي الزمامير والمزامير الخ ] .

— [ علي ان اعالج كثيرا تأثيرات المساء ، القناديل  
والشموع الخ ، ان اللاذع في الموضوع ليس دائما بؤرة  
النور بل تأثير النور ، ان هذا القطاع من الفن قد  
يصبح عظيما اليوم ، فهل من المعقول الا نرى ذلك ؟

— [ علي ان اجري عمليات بسيطة كمثل رسم جانبي  
لا يتحرك بل ان يتحرك انا ، أصعد أو انزل لاجل اعطاء  
صورة كاملة ، او اثاثا او صالونا بكليته ، ان ارسم  
تتابعاً من الحركات للذراعين ، اثناء الرقص ، او لسائقين  
غير متحركين ، بأن ادور حولها ، الخ ، واخيراً ان ادرس  
من كل الوجوهات وجهاً أو لا شيء ، وان اقطع كثيراً ،

( اورليان الجديدة ) شيئاً صغيراً ، خاماً ، ولكن لنفسي  
لغرفتي ، اذ لا يجوز لنا ان نصنع هكذا فناً كيفما  
حصل ، تارة من باريس واخرى من لوزيان ، اذ قد  
يصبح اذ ذاك ( عالماً مزينا ) ثم في الحقيقة فانه بدون  
اقامة مطولة لن نحصل على عادات جنس ما ، اي  
جاذبيته ، أما الانني فهو تصوير آلي ولا شيء غير ذلك ] .

— [ انا متعجل في العودة الى منزلي وان اعمل ضمن  
اتصال مباشر ، اذ لا عمل هنا ( في اورليان الجديدة )  
هنا مناخ القطن ، ولا نعيش الا في سبيل القطن وعن  
طريق القطن ، والنور ساطع جداً للدرجة انني لم  
استطع عمل شيء عن النهر ، وبما ان عيني بحاجة  
للعناية فلن اجازف بهما ، لو كان ( مانيه ) هنا لشاهد  
اشياء جميلة اكثر مما اراه ، الا انه لم يكن اكثر ، انا  
لا نحب ولا نعطي في مجال الفن الا لمن اعتدنا عليهم ،  
وان الجديد ياسرنا حيناً ويسئنا حيناً اخر .. انا  
اشاهد واعجب بالعديد من الاشياء ، كما انا اصنف في  
ذهني حيازتها والتعبير عنها ، الا انني سوف اترك  
كل ذلك بدون اسف ، ان الحياة قصيرة للغاية ولن





المرأة وابنة الأخ . . . . دينا



دينا كما رسم نفسه .

أي أن الرسم من الراقصة الذراعين أو الساقين أو  
الخاصرتين ، أو أصور حذاء أو يدي الحلاق أو الحلاقة  
المقصصة ، أو الرجلين عاريتين أثناء الرقص الخ ] .

- [ أن الرسم يحتاج إلى شيء من الرمزية ، من  
الضبابية من الخيال ، عندما ندقق كثيرا لنضع النقاط  
على الحروف ننتهي بالسأم ، حتى إذا كان الرسم عن  
الطبيعة فلا بد من أن ننشئ ، هنالك من يظن أن ذلك  
ممنوع ، لقد كان على ( كورو ) أيضا أن ينشئ انطلاقا  
من الطبيعة ، ومن ذلك يتأتى سحره ، أن اللوحة هي  
تناسق أصيل بين الخطوط والانغام ، تقيم نفسها  
بنفسها ، أن اللوحة هي شيء يتطلب منا المكر والدهاء  
والإثم ، أشبه ما تكون بالجريمة ، لا بأس أن تزور  
لكن أضف إلى ذلك نبرة عن الطبيعة ] .

- [ إذ كان يعرض أمام مور بعض رسومه العارية  
قال له الرسام - : إنه الحيوان الانساني وهو مهتم  
بذاته ، قطة تلحس وجهها ، كان العري حتى اليوم  
يمثل دوما في الأوضاع تفترض حضور الجمهور ، إلا  
أن نسائي هن من البسيطات العاقلات اللواتي لا يهتممن  
إلا بأجسامهن ، هنالك مثلا واحدة أخرى تفسل  
رجليها ، أنك تجد نفسك وكأنك تنظر إليها من خلال  
ثقب المفتاح .



ـ [ انا اذكر بسهولة لون بعض الشعور ، لان فكره واتتني مثلا بانها كانت شعورا من لون خشب الجوز ، او من المشاققة او من قشرة الكستناء الهندية . سوف يكون لمرود الشكل ان يصنع من هذه النبرة القريبة من الواقع شعورا حقيقية بمرونتها وسلاستها وقسوتها وثقلها ] .

« هل وجد الرسم لكي يشاهد ، انت تفهمني . انت تعمل من اجل صديقين او ثلاثة على قيد الحياة ، ومن اجل آخرين لم تعرفهم او انهم قد توفوا ، هل هذا يعني الصحفيين في شيء ان اعمل في الرسم ، او ان اصنع جزما او مشايات للتخويم . انها من حياتي الخاصة ؟ »

ـ [ لكي تحقق نتائج جيدة فلا بد من ان تضع نفسك في موضع التعريشة ، وان تمكث هناك طوال حياتك ، ذراعاك مبسوطتان وفمك مفتوح ، لكي تستوعب ما يمر بك ، وما يحيط بك وان تعيش منها ] .  
ـ [ اين ذهب الزمن الذي كنت افكر فيه نفسي قويا ، ومفعما بالمنطق والمشاريع ، انا مقبل على الانحدار بسرعة على المنحدر ، وسوف اتدحرج ، لا اعلم الى اين وقد غلفت بالكثير من الباستيل العفن وكأنه ورق للصر ] .

ـ [ لو كنت عازبا وقد بلغت الخمسين لكنت مررت بمثل هذه اللحظات ، حيث تغلق نفسك وكأنك باب ، وليس على اصدقائك فقط ، وتلقي كل شيء من حولك حتى اذا ما اصبحت لوحدك تلقي نفسك ثم تنتحصر تقززا ، لقد حلمت بأكثر مما ينبغي من المشاريع والان فانا محاصر وعاجز ، ولقد فقدت الزمام . وكنت اظن ان لدي دوما متسع من الوقت ، الا انني لم اكن اعمل ، وكان هنالك من يمنعي عن العمل ، ولكنني ، بالرغم من ضعف بصري ، وفي غمرة مشاكلي ، لم استسلم لليأس من ان اعيد الكرة ذات صباح ، كنت اكس كافة مشاريعي في خزانة كنت احمل مفتاحها معي ، والان لقد فقدت ذلك المفتاح ] .

ـ [ لقد كنت ، او هكذا كنت اظهر قاسيا حيال الجميع . من جراء تمرسي على الجلافة التي كانت تنبع من ظنوني ، ومن انفعالاتي . كنت اشعر نفسي سيد الخلق والصناعة ، مخنثا بينما كانت تبدو لي حساباتي الفنية صحيحة : كنت اتدمر من كل البشر ومن ذاتي . فانا استميتك عذرا اذا كنت . بحجة هذا الفن اللعين ، وقد جرحت روحك البالغ النبل وفكرك البالغ الذكاء . او اكون قد جرحت قلبك ايضا ] .

الى الانسة « سالانفيل »

كل ما تعنيه كلمة الايمان ، وكل ما يقوله اللسان السريع الكذوب عن الباليه للذين يكشفون السر في حركات جسم بليغ وبلا ضجة ، الذين يصرون على المشاهدة في المراة التي تفر ، ملحة ، مزخرفة ، مهرجة وصارمة ، آتار انفسهم الزائلة وهي تتزحلق ، اعظم حيوية من صفحة رائعة للقراءة ، كل شيء ، والرسم المليء بالاناقة العالة ، تملكه الراقصة وهي منهكة مثل تالانت ، يا له من تقليد هادىء مفلق على المجانين ، بين الغابة المجهولة ، يسهر فنك اللامحدود ولحظة اشك او انسى خطوة ، افكر فيك ، وتأتين لتسحبى اذن الحيوان العجوز ، يبدو انه في القديم كانت الطبيعة الكسولة ، تنام واثقة من جمال راحتها ، الثقيلة ، لولا ان الرقص يأتي ليوقظها بصوته المرح اللاهث ، ثم وهو يعطيها الوزن الايقاعي المفري ، مع حركة اليدين اللتين كانتا تتكلمان ، وتصاب الساقين المحترقتين ، يجبرها على القفز بفرح امامه . اذهبن بدون مساعدة الجمال النافلة ، مع هذا الخصم السوقي ، ايتها الصغيرات ، واقفرن دون خجل ، يا كاهنات الروعة . لقد وضع الرقص فيكن شيئا ممتازا ، بطوليا وسحيقا ، ونحن نعلم ان من هذا المكان تصنع الملكات انفسهن من المسافة والزخرف .



الاحصنة والجويدي . . . . . ديفا



# قراءة في تجربة أحمد مادون

اعداد: الحياة التشكيلية

عشرات اللوحات ؟ اجابني بثقة [ لا بد من اضافة ، وهي ليست مسألة سهلة ، ان تعرض للمرة الاولى وتقدم شيئاً جديداً للناس ؟ ] وجاء معرضه الاول الذي اتسم بالبحث والتجريب وعلى مختلف الصعد ، من التقنيات المطروحة الى الموضوعات واشكال التعبير والمضامين ، فماذا عن تلك البداية ؟

## البدايات الاولى :

لقد بحثت طويلاً عن لوحة واحدة « أكاديمية » تمثل بداياته الاولى ، الا أنني لم أجدها ما هو أكاديمي في رسوم ولوحات تلك المرحلة ، فقد سلك « أحمد » منذ صياغته الخطوط الاولى أسلوباً لا يمت الى « المدرسية » بصله ، وهي مسألة مشروعه ومبررة وثمة تجارب محلية وعالمية تمثل هذا الاتجاه ، ويمكن الحديث عن اشكالية « أحمد » وبحثه في تلك المرحلة « البداية » عبر ما شهدناه في رسمه من أعمال « خطية » وتجارب « لونية » احتفظ بها ولم يعرضها ، فقد عاش في تلك التجربة اشكالية « الفراغ » ومواجهة السطح الابيض وفرشه بالخطوط والاشكال الانسانية والنباتية والحيوانية ، ضارباً عرض الحائط مسألة التكوين الكلاسيكي الذي يبحث فيه ضريح الاكاديميات ، ولم تكن النتائج التي وصل اليها تقنعه ، لذلك كله أثر عدم عرض تلك الاعمال ، الا أن تلك التجربة أعطته الكثير ، من حيث الجرأة في صياغة مختلف العناصر والاشكال ، وهكذا وجدنا شيئاً بدأياً تحقق بعفوية

ماذا تعني الكتابة عن فنان رحل فجأة وهو في منتصف الطريق ؟ تجربة لم تأخذ كامل أبعادها ، فقد كانت الطموحات كبيرة ، تجربة تنوعت أساليبها وتقنياتها بحثاً عن شخصية أصيلة ، غاب عنا « أحمد مادون » الفنان الذي مارس التشكيل لسنوات طويلة بعيداً عن المعاهد والاكاديميات الفنية ، الا أنه ترك ما هو متميز رغم التنوع في الموضوعات واساليب التعبير والتقنيات ، فماذا عن هذه التجربة ؟ وهل يكمن الاحاطة بها واستشفاف خصائصها ، جمالياتها ، مضامينها مصادرها التراثية والمعاصرة ؟

لقد أمضى أكثر من عشر سنوات وهو يبحث ويجرب وينتج قبل أن يعرض للمرة الاولى ، وما زلت اذكر كلماته حين دعاني الى رسمه لناقشه في أعماله قبل أن يقدمها في معرضه الاول ، في ذلك اليوم ، سألته ، لماذا انتظرت طويلاً حتى تقدم هذا المعرض وقد مضى على ممارستك الفن عدة اعوام ولديك من الانتاج





تكوين رقم (٢) ... احمد مادون .



تكوين رقم (١) ... احمد مادون

حاملًا معه علاقات سريرية وتعبيرية لا واعية ، ثم أصبحت بعض الاعمال التي أنجزها في البداية المادة الاولى لكثير من اللوحات التي صاغها فيما بعد ، فقد كان بين الفترة والاخرى يعود الى تلك البداية ويتناول احدي اللوحات الخطية او اللونية ، ويعيد صياغتها من جديد بعد ان اكتسب خبرة جديدة وخاصة حين اقام لفترة في اليابان ، وحول هذه المسألة قال - [ كثيرا ما اعالج الموضوع عبر عدة لوحات او اعيد صياغة لوحة أنجزتها قديما ، كما في لوحاتي حول « تدمير » و « ومعلولا » والريف السوري - عامة - ] . وعن بداياته غير الاكاديمية قال - [ بدأت عام ١٩٦٠ ومارست أكثر من تقنية واسلوب للتعبير ، وقمت ببحث خاص على صعيد عملي ونظري ، فالتشكيل ثقافة ، وممارسة فنية ولا بد من صقل أدوات التعبير ، وبناء الخلفية الثقافية التشكيلية ، وقد أتاحت لي فرصة الاطلاع على تجارب فنية محلية وعالمية ، وكنت منذ تلك البداية صريحا على اعادة صياغة الواقع وربطه بالمخزون الداخلي والبصري والانفعالي ] وهذا يؤكد ما اشرنا اليه حول حقيقة ، أن « أحمد » لم يبدأ بداية اكاديمية ؟

#### المعرض الاول في صالة اورنينا :

توزعت أهمية ذلك المعرض الذي أقيم العام ١٩٧٦ في صالة اورنينا للفن الحديث بدمشق على عدة جوانب ، فقد ظل الفنان ينتج أكثر من خمسة عشر عاما الى أن ملك قناعته الخاصة في اقامة معرض شخصي وكان مترددا في العرض ، لماذا ؟ وماذا يمثل ذلك المعرض ؟ يقول الفنان في حوار لنا معه : [ هناك عدة امور دفعتني للتأخر في العرض ، وبصراحة أقول لك : كنت أخشى الاستهلاك .. أن تمر أعمالي على الناس مر سحابة الصيف ، وأن يمر الناس عليها « مر الكرام » ، ولو عدت الآن الى تلك الفترة وأتبع لي العرض لترددت ثم أحجمت ، ولكن لاسباب أخرى تعود الى كثرة المعارض التي تفتقر الى المسؤولية الفنية ، وهذه المسألة « المسؤولية » ، تنسحب على صالات العرض من يشرف عليها ، وهنا لا بد من التنويه بقضية هامة وهي ، أن صالات العرض في العالم ذات درجات مختلفة « صالة للهواة - صالة للشباب - صالة للمحترفين - صالة للكبار » وعلى سبيل المثال أقول : ان الفنان الذي يريد أن يعرض في معرض باريس السنوي لا بد أن يجتاز مرحلة طويلة ويتمتع بإمكانية تشكيلية وتعبيرية كبيرة ، وهذه القضية أصبحت تقليدا من التقاليد الفنية في كثير من بلدان العالم ، ولا بد من جهة تعمل على تصنيف الفنانين التشكيليين في القطر .



للألوان على اختلاف درجاتها وحرارتها وبرودتها وكثافتها . ولعل القاسم المشترك لأعمال ذلك المعرض يكمن في الموضوعات التي طرحها والتي تشكل مجتمعه « بانوراما » الحياة الشعبية الريفية بكل ما تحمله كلمة حياة من معنى . « النساء والرجال والاطفال والطيور والحيوانات والمنازل الشعبية والأشجار والسهول والجبال والوديان .. الخ » .

في مجلة الطلائع الأسبوعية « العدد ٢٨٢ تاريخ ١٩٧٦/٤/٦ » وتحت « أحمد مادون بين الواقع الشعبي وكشوفات الفن الحديث » قدمنا تحليلاً للمعرض الأول نقتطف منه ما يلي :

— [ ان تعامله العجيب مع مجموعات لونية مختلفة قد قاده لنوع من الزخرف الذي يحمل في جوانبه التعبير الدرامي المسكون في أجواء البيئة الشعبية « المرأة الريفية — المنازل الطينية — الأدوات المستخدمة في الحياة اليومية » إضافة الى استخدامه بعض الرموز والأشكال التراثية المزروعة منذ القدم في حياتنا الشعبية ، وقد تمثل خبرات البعض من الفنانين المبدعين في هذا القطر الى جانب محاولاته تمثل كشوفات الفن الحديث وبشكل خاص اللوحات التي أنتجت في السبعينات ولعل اشكالية تكمن في محاولاته المختلفة الوصول الى شخصية فنية متميزة ، مادتها من الواقع الشعبي لكنها مبنية على خلفية تجريدية ، ورغم هذا التباين في الانجاز فقد استطاع تحقيق الترابط والتناغم وإعادة تنظيم الواقع دون تصورات سلفية واطر مسبقة ] . وكان التنوع في أساليب التعبير والأشكال والتقنيات المستخدمة محور ما كتب عن تجربته في تلك الفترة ، وهنا نذكر ما جاء في بحث ل أحد النقاد نشر في صحيفة تشرين .

— [ لقد جمع الفنان في معرضه الأول مختلف التجارب والدراسات التي تعطي فكرة عن مرحلة نشاط متنوعة الامكانيات ومختلفة التجارب ، وهذا هو السؤال الحائر الذي تردد على لسان كثيرين ممن شاهدوا ذلك المعرض : لماذا يقدم لنا « أحمد مادون » تجارب مختلفة كثيراً من حيث المواضيع والأساليب ؟ حين طرح هذا السؤال على بعض اصدقائه ممن عرفوا تجاربه الاولى ، قالوا : انه يقدم لنا في ذلك المعرض جميع المراحل التي مر بها خلال سنوات عديدة وتأثر فيها بشق الأساليب التي تمتزج فيها « الروح التدمرية » التي ورثها منذ ولادته ، مع المحاولات الجديدة الفنية ، والتي تصل الى حدود التأثير بالفن الياباني الذي اطلع عليه خلال اقامته هناك لفترة غير قصيرة ، والتي تبعد كلها عن النقل الحرفي الى التعبير عن عالم خاص ، قد يصل الى « التجريد » كما رأينا في مجموعته دراسات خاصة ملونة عرضها على أنها آخر



تكوين رقم (٣) . . . . أحمد مادون .

عندما عرضت لأول مرة في العام ١٩٧٦ ، طرحت عدة تساؤلات من قبل الجمهور والنقاد ، وقيل لي : أنت تملك تجربة متميزة ، فلماذا تأخرت في العرض ، وهو نفس السؤال الذي طرحه الآن « جرى الحوار قبل رحيله بعدة أيام » ، ولا ابالغ اذا قلت لك ان التأخر في العرض دفعني لان اكون أكثر مسؤولية أمام العمل الفني ، فعملية عرض اللوحة على الجمهور بحد ذاتها مسؤولية ، ومسؤولية كبيرة ، وهذه التجربة أفادتني كثيراً لأنها خلقت عندي رصيда فكريا وانفعاليا وتقنيا . لكن ماذا عن ذلك المعرض ؟ وأين تكمن أهميته ؟ وما هو المتميز الذي أشار اليه أكثر من ناقد ؟ لقد كشف المعرض عن نماذج مختلفة من اللوحات التي أنتجها الفنان في فترات زمنية متباعدة تقع ما بين عامي « ١٩٥٨ — ١٩٧٦ » ، كما طرح على بساط البحث ذلك التنوع العجيب في أساليب التعبير المستخدمة وطرح أكبر عدد ممكن من العناصر التعبيرية والتشكيلية في اللوحة الواحدة . وشمل هذا الحشد استخدامه



التجارب ، ولا شك في أن « أحمد مادون » يملك عالما داخليا غنيا بعناصره المعبرة ، ويقدم لنا دوما اللوحة التي تخطر له ، دون أي محاولة للالتزام بأسلوب ، ولهذا فهو يترك الفكرة تجد أسلوبها ، ولا يتورع عن طرق أي تقنية ملائمة أو أسلوب ليبر عما يريد ، يحمل معه الزاد الشعري الضروري والذي يؤكد غنى العالم الداخلي ] .

### الروح التدمرية :

استمر « أحمد مادون » في بحثه عبر أكثر من أسلوب ، لكنه وجد في البيئة الشعبية متنفسه ، وبشكل خاص الموضوعات التي استلهمها من بادية تدمر ثم معلولا ، وكان معرضه الثاني استمرارا لما بدأ به مع التأكيد هذه المرة على الانفعالات والمخزون الداخلي الفني برهافة الحس وشاعرية العواطف ، وقدم معرضه بقصيدة قال فيها : [ ويدور عقرب الثواني البريء مستغرقا في اللعبة - بلا اهتمام ... ولكن بداب ، كطفل في حديقة ] ويتكشف لنا عالمه الشعري الفني الذي حشد فيه عشرات العناصر التي تصدح بموسيقى اللون ، كل الأشياء في اللوحة تتحرك ... تتوهج ، تبحث عن فرحها المفقود ، ولا تملك الا حزنها المكبوت الذي فجره « أحمد » لونا وخطا وحركة ، وتطل « فتاة » تنمو في ظلال البهجة وتكبر في بيادر الخصب التدمري بأساطيره وطواطمه وحكاياه ، وكطفل يعشق كل الألوان يتناول « البارد » و « الحار » ولا فرق بين بقعة لون مسكونة بالزخرف أو بطاقة تعبيرية لأنها تنبع من داخله ، أحاسيسه وانفعالاته .. حلمه عالم الطفل الذي يتحرك بداخله ويطمح لانسنة الأشياء .. ووصل الفنان الى قناعة مفادها ، ان التميز لا يكون في وحدة الأسلوب ، بل في استشفاف روح البيئة باتساعها الشعبي الجمالي وامتدادها الحضاري القديم وهذا ما اشار اليه في آخر حوار لنا معه . [ الأسلوب بالنسبة لي انقضى ، وما اطرحه من حلول ليس نهائيا ، ومع الاسف أصبح الأسلوب في هذا العصر مجرد - ماركة مسجلة - . ]

تري اين تكمن الروح التدمرية ؟ وكيف تحقق الوعي التراثي كإنجاز فني معاصر ؟ لقد ارتبطت تجربته التراثية منذ البداية بالبيئة التدمرية « منبت رأسه » ، فصور الصحراء والنخيل والواحات والناس والواابد الاثرية وعاد الى الاساطير مؤكدا على مخزونه الداخلي « البصري » و « الانفعالي » والذي تحقق كإنجاز تشكيلي بلفة اتسمت بشيء من التلقائية والعفوية ، وقادته هذه الحياة الى « التراث التدمري » الى استلهم جمالياته المتنوعة في النحت كما في الاسطورة ، ووجد



لوحة الفارس ... أحمد مادون



من وحي تدمر ... أحمد مادون





تكوين ... احمد مادون .

للانسان العربي ، وخلال الانجاز ، المعالجة الخطية واللونية للعمل الفني يحضرنى ما هو تراثى دون ان اعيش مشقة البحث عنه ، وهذا ما نسميه التراث الحي المستمر في حياتنا الريفية بعمقها الحضاري الاصيل ، ولا اذكر بشكل محدد ما هي التماثيل التي استهوتني واللوحات الجدارية التي استوقفتني ، او مشاهد العمارة العربية ، او الاساطير والجماليات التي اثارتنى ، وهذا يعني اني خلال الانجاز لا اعمل بتصور سلفي « كيف نتمثل روح البيئة ونخترنها في داخلنا ونطرحها بعفوية ... هنا تكمن حرارة الانفعال ، وصدق ما نطرحه ونعالجه من موضوعات وافكار » [ . لذلك كله اخذت الاصالة في تجربته أكثر من جانب، فتارة نراه يستخدم ألوان الشرق بحرارتها ، ودرجاتها اللا نهائية وزخما التعبيرى ، وتارة تبرز الخطوط اللينة المناسبة بحيوية والمستمدة من فنون الشرق

النقاد في أعماله ما هو اسطوري في تناول الواقع الاجتماعي ، بحيث أصبحت العلاقات التشكيلية الاسطورية سمة من سمات تجربته ، ووصل في بعض اللوحات الى ( اللوحة الملحمة ) التي تزدحم بمختلف العناصر ( شخوص - اشجار - حيوانات - زخارف - ... الخ ) لكن بتحقيق انفعالي لا عقلاني ، وقد ظل حافظا هذا الاتجاه الانفعالي العفوي في كل ما طرحه من أساليب وموضوعات وافكار ، فهو لا يخطط مسبقا، بل يعمل نتيجة انفعال بالواقع ويترك احساسه تأخذ مداها على السطح الابيض ، وهذا ما اكده لنا في اكثر من مناسبة - [ انا لاسطيع مسبقا ان اتصور شكل اللوحة ، عناصرها ، ألوانها ، تكوينها ، وحين اصور انطلق من انفعالاتي واحاسيسي ومخزوني الفكري والتراثي ، فالتراث ليس شكلا جاهزا ، وليس المتحف - فقط - ، انه في التكوين النفسي والانفعالي والجمالي



بعامة ، وفي أعماله الأخيرة أخذت العلاقات الاسطورية أهمية خاصة ، وحين نقول العلاقات الاسطورية ، فهذا يعني انه لا يصور اسطورة معينة ، بل يرسم الواقع بحس اسطوري .

وحول هذا الجانب الاسطوري جاء في دليل معرضه الرابع : [ عالم غريب ما أن يقترب منا جزء ما منه حتى تأخذنا بخار من اللون تقذفنا على ساحل صخري مهجور ، أو أفق بعيد نلمح من خلاله بعضا من وجوه وأجساد تذكرنا بالتأكيد بمنحوتات إحدى حضارات الشرق الأوسط ولكن من غير تحديد . انها ذكريات دفينية تنبثق من أعماق الفنان لتكون عالمه المتميز ، وتتجلى الاسطورة التي تعني عملية مزج الحقيقة بالخيال ، وان واقع بالحلم ، وهو يعطي هذه الاسطورة أبعادها ليفاجئنا بلوحته ، بواقع أعاد بناءه على نحو جديد ، ويوصلنا الى الشاعرية أحيانا ، والى المأساة أحيانا أخرى ، لكن خلف كل تجربة عملية إعادة توظيف لعناصر مستقاة من الماضي ، وتوليف لهذه العناصر ضمن اللوحة ، وهكذا فالعالم الداخلي المشبع بالماضي البعيد يقدم لنا في ثوب جديد ] .

وهكذا تنوعت الوشائج التراثية في تجربته كما تنوعت الحالات الانسانية والمضامين ، وذلك بما يتلاءم مع عواطفه وانفعالاته ، مما يؤكد حقيقة ان فناننا الراحل كان يصور بمنتهى المحبة والعاطفة والانفعال ، لذلك كان عالمه الفني مزيجا من الحزن والفرح ، الشاعرية والالم ، الرقة والقسوة ، الفنائية والتعبيرية ، انه الحزن الفارق بعوالم من فرح يحلم بها ، يبحث عنها ، يصنعها ، كان يصور بغزارة وبشكل يومي تقريبا ولا يعرض الا القليل من تجاربه .. وهكذا وجدنا في رحليه مأساة ، فقد خسرنا تجربة وفقدناه كفنان وانسان .

## « شهادات »

### « فاتح المدرس » :

كنا نلتقي كثيرا في مرسى في شارع أحمد هريود - في القبو - وكنا في حوار حاتم وحول موضوع واحد ، كيف نستطيع أن نفهم الضوء ، وما معنى الخطوط التي تشكل الموضوع المرسوم ، وكان يصر على أن الفن التشكيلي في سورية هو واجب قومي من ذات الفنان التشكيلي السوري وان العرب من أعمق الشعوب فهم للانسان .

قلت له كيف توصلت الى ذلك .  
- من تدمر ، تدمر العربية . اذا استطعت فهم تدمر فاني سأكون سعيدا .  
- هل هناك فنان سعيد حقا ؟  
- اذا كرس كل وجوده لعمله .

وكرس « أحمد » كل وجوده وقواه لعمله كفنان التزم بفن قومه ، وخلال سنين قليلة أنتج أعمالا ذات تصور ذاتي طاهر عن « روح تدمر » . ذهب « أحمد » وترك لي ابتسامة أراها بين آن وآن في لوحاته . ويملا قلبي الحزن كما بمقدور « أحمد » أن يعطي كثيرا لوطنه . وان ما أعطانا إياه إشارة الى ينبوع العظم في ذات الفنان العربي السوري .

## « ممدوح قشلان »

« أحمد مادون » صورة عن الشباب الطموح المتشعب الجهود الذي يصل متأخرا حتى يعرف مسير الاتجاه السليم لحياته عبر أكثر من دراسة وميدان عمل . لقد اهتدى الى حاجته التعبيرية بالخط واللون متأخرا وعلم نفسه بنفسه وأخذ الخبرة من كل مصدر استطاع الوصول اليه الى أن أصبح « الرسم بالنسبة لي الغذاء الروحي اليومي » .



طبيعة صامتة ... أحمد مادون





وجه وحمام ..... أحمد مادون .



وجوه ..... أحمد مادون

ازدحام المواكب ، ضمن إطار لوني لا ينفصم عن لون تراب الأرض . نظرة الى العيون والاشكال الانسانية التي رسمها تلمس بسهولة مدى العمق الصامت والتأمل السرمدي البعيد الذي كان يشعر به ويسمى لاستنباطه .

### « غازي الخالدي » .

« أحمد مادون » يلخص مأساة عصر كامل ، زاخر بالتناقضات ، يحمل في طياته صور الخير والشر ، والجمال والقيح ، والصدق والكذب ، يعكس كل هذه المفاهيم من خلال استخدامه الاسطورة بما تحمله من ميثولوجيا تقبل تداخل هذه المعطيات بكل بساطة وبكل عفوية ، وبكل صدق ، ويبدو لمن ينظر الى أعماله لأول وهلة ، أنها تطرح أكثر من موضوع واحد في وقت واحد .. ولكن الواقع انه كان يتناول موضوعه الواحد من أكثر من جانب .. وهذا هو سر كثرة العناصر والوحدات المستخدمة في تكويناته .

كنت أقرأ مسحة من الحزن والفردية والشعور بالوحدة في أكثر أعماله ، رغم الزخم الكبير والحشد

لقد نشأ وترعرع في احضان تدمر عروس الصحراء ، وعاش اوابد الماضي العريق وتشرب أصالة البيئة العربية النقية في كل تقاليدھا وتطلعاتھا ، فنان كهذا طبيعي ان يعكس نتاجه صورة ذات طابع خاص جدا . رسم تدمر ومعلولا ودمشق ومشاهد خلوية لا حصر لها ، سهول وصخور وأشجار ونباتات . رسم اتساع الافق مع أبسط العناصر ، الحجارة والاشجار ، وطرح الالوان رقيقة عذبة بشفافية الماء الذي يحمل الانعكاسات بلا حدود .

« أحمد مادون » له وجه فني آخر أكثر روعة . وجه يمثل الجهد الطويل الذي واكبه طوال حياته ولم يفارقه ، وجه ينحدر من جماليات الماضي وتراث الزمان العابر وأطلاله التي عايشها . أي أعماله حول التراث والتي تعتبر المحور الذي شده بعنف وانفعال وكان نتاجه عن ذلك أجمل ما قدم واثمن ما ترك .

والتراث عند الفنان مادون لم يكن إعادة الصياغة بل الدخول في روحانية الزمن الغابر ، يضعنا امام معادلة ذاتية ذكية : وجوه وشخوص اسطورية في تكوينات متلاحمة ، عناصر المعابد والاقواس والافاريز المعمارية تربط بينها رموز دينية أو شعبية تموج في





الصمصاء... أحمد مادون

الأكبر من العناصر والوحدات التي يضعها في لوحاته ..  
انه يعاني من شعور عميق وأصيل بالوحدة ، فيعوض  
عن هذا الشعور بلوحاته التي يتنفس من خلالها ،  
ويعكس موقفها هاما من الأشياء حوله ، وخاصة من  
النماذج الخالدة والجديرة بالخلود ، أي شخوص  
التراث النحتي الكبير في تدمر .

أحب تدمر ، وعاش طفولته وهو يتأمل بحب كبير  
ودهشة أكبر كيف تتغير ملامح الاعمدة ، في شارع  
الاعمدة في تدمر ، من خلال اتباع ساعات النهار ،  
وتلون الحجر مع تغير حرارة الشمس وتوهج خيوطها ..  
وأعطى لهذه الظاهرة أهمية كبيرة في رسومه واللوانه .

رفض كل التعاليم المدرسية في فهم التكوين  
والعلاقات التشكيلية التقليدية .. انه يواجه لوحته مرة  
واحدة ويضع أفكاره دون سابق تخطيط ، فكأنه يريد  
أن يقول كل شيء في كل لوحة من لوحاته ... وعندما  
ينتهي من رسمها يكتشف أنه لم يقل بعد كل ما يريد ..  
ولذلك ينتقل الى اللوحة الاخرى ليبتها أحزانه ومعاناته  
ومشاعره .. أن فجيعتنا ليست بوفاة أحمد مادون  
الفنان فحسب ، بل فجيعتنا بتوقف هذا البحث الجاد  
الذي كان يمكن أن يتعمق أكثر ويتطور أكثر ليقدم أعمالا  
تكشف عن آفاق بعيدة وطروحات جريئة .. ومفاهيم  
أكثر صدقا وتعاملا مع الانسان والارض والتاريخ .

### « صلاح الدين محمد »

لقد بدا واضحا بأن الفنان أحمد مادون بعد معرضه  
الآخر في المركز الثقافي بدمشق قد بدأ يشق طريقه  
بعنف نحو إيجاد طرح فني متميز وناضج وتقدمي في  
الحركة الفنية في القطر ... ويأتي كأحد الملونين  
البارعين ليس على نطاق الشباب فحسب بل على نطاق  
الرواد أيضا .

انه متعاطف ضمنا مع أعمال فن ما بين النهرين  
من سومر واكاد وآشور ومتفهم للأعمال الجدارية  
الأترونية والرومانية ومتأخر مع تجارب محلية كفاتح  
المدرس ووحيد مغاربه في مرحلة ما قبل سفره الى روما  
ويدخر في ذهنه الكثير من تدمر مسرح طفولته . الرموز  
المحلية .. أشجار النخيل .. الحيوانات .. البادية  
غير العادية .. بالإضافة الى الكثير من الوجوه  
الصحراوية .. الطيور المسافرة .. الاشكال التزيينية  
وغيرها .

انه لمن المجازفة أن نربط اتجاه الفنان باتجاهات  
أخرى ... أو أن نرجع طرحه الى التأثير بفنان معين ..  
ولكن اذا قلنا بأن له ثقافة نظرية فنية واسعة فان ذلك  
يظهر وبشكل واضح مع أول لقاء مع سطح اللوحات ..

فأحمد مادون الذي يبدو بأنه قد درس الكثير من الطرز  
والاتجاهات الفنية يصهر هذا التأثير غير المباشر ضمن  
خصوصية حقيقية .

لا يأخذ المواضيع ضمن اطار محدد الا في القليل  
من أعماله - معلولا مثلا - ولهذا فهو يطرح اجتهادات  
تحليلية للواقع ولكنه في الاخير يجعلنا نطل على عالم  
جديد فيه الكثير من الحلم والاسطورة التي تحمل  
ضمنا غريزة - الايروس - حب الحياة ، فأشخصه  
رغم الاحباطات التي يعيشونها يمارسون الحب والحياة  
بكل اندفاع وحيوية .. وأخيرا ورغم الاشكالات  
البسيطة التي تجابهه وبالإضافة الى ما ذكرت عن  
امكاناته في اللون والخط والحركة والتكوين والمضمون  
الذي يستند على قاعدة - فكرية وثقافية - جيدة فان  
الفنان أحمد مادون لم يعد وعدا طليعيا لفنان أصيل  
متميز .. بل بدأ فعلا بالعطاء الحقيقي .

### « أحمد فرحات » :

« أحمد مادون » واحد من أبرز الفنانين التشكيليين





الارض والوجوه (حضر) ... احمد مادون

#### « محمود شاهين » :

« احمد مادون » كما يبدو ، دخل مرحلة الادمان على الانتاج الفني ، فسكنه بذلك هاجس الفن الجميل المهور بشفاة الواقع والممثل لقيم فنية كثيرة تبدأ من التراث الابعد حوله في تدمير ، وتنتهي بالخاصية التجريبية لعصرنا العجيب . امام أعمال هذا الفنان ، يشعر المشاهد بسوية واحدة تجمع كافة الاعمال .

اضافة الى ذلك فان اعمال الفنان « مادون » تقدم صاحبها كواحد من المولعين باشغال سطح اللوحة باكثر قدر ممكن من الالوان والاشكال المتداخلة لدرجة يرهق فيها هذا السطح أحيانا . وفي اعمال اخرى يكفي باستخدام الوان قليلة ومشتقاتها اضافة الى عدد قليل من العناصر « نساء حمامة أو مجموعة بشرية موزعة فوق تكوين مدروس » تطل من العمل برحابة السهول التدمرية المستلقية عند أقدام الوهاد حيث يتواجد مرسوم الفنان البسيط الجميل .

امام سطح لوحته اتهمر عليه تداعيات كثيرة وغزيرة شكلية ولونية هي جملة مخزونات خبراتية المجمعة في الذهن والاحساس . ويبدو واضحا انتساب لوحة الفنان الى العصر ، وذلك من خلال الحضور القوي لتجاوب عالمية كثيرة في الصياغات الفنية التي اعتمدها في تنفيذ لوحته .

الشباب في سوريا . انه ينتمي لجيل بدأ يشكل نواة الخارطة الجديدة للفن التشكيلي السوري الجديد . أهم سمة تميز هذا الفنان تواضعه واصراره على أن لا تخطفه دوائر الاضواء الى الاستعراضية المجانية والسقوط السريع ، وهذا لا يعني أنه يقف ضدها - أي الاضواء - وانما يرفض أن يخطط لها أو يلهث وراءها ، لذا تراه ينكب على عمله بصمت مليء وجهه اصولي مركز . وأي تجربة فنية حقيقية كهذه من شأنها بالدرجة الاولى أن تجذب لعبة الضوء والاعلام اليها ، فالعمل الفني الجيد هو الذي يفرض معانيه بالنهاية فوق كل الاعتبارات .

في أعمال « احمد مادون » تمتزج الاشكال المحلية مع الاجواء الغريبة ، فمن المساحات الرحبة الصافية الى تفصيلات صغيرة متحركة تستدعي بعضها بعضا كمجموعة من الحيوانات في حوار دائم ، هادئ أحيانا ، عنيف ، بل ومتفجر غالبا تجريدات ليست بعيدة عن الاجواء الشعبية والبيئة التي نعيشها ، ولكنها في الوقت ذاته عناصر عالم مستقل قائم بذاته ونتائج جهود خاصة .

عالم غريب ما أن يقترب منا جزء منه حتى تأخذنا بحار من اللون تقذفنا على ساحل مهجور ، أو أفق بعيد نلمح من خلاله بعضا من وجوه وأجساد تذكرنا بالتأكيد بمنحوتات احدى حضارات الشرق الاوسط ولكن من غير تحديد . انها ذكريات دفيئة تنبثق من أعمال الفنان لتكون عالمه المتميز .



# بافل كوزنتسوف

بقلم: ميخائيل اليانوف،  
ترجمة: فيروز هزي

قال همنفوي مرة أنه تعلم الكثير من سيزان نتيجة تروده على المتاحف لكنه وجد نفسه عاجزا عن تبيان ما تعلمه بالضبط .

ونحن بدورنا تعلمنا الكثير من ابداع ( بافل كوزنتسوف ) وكل محاولتنا لتعيين ذلك تظل غير مجدية ، ربما لان التحديدات والتعاريف المتداولة التي نستعين بها تشبه فضلات النقود ، فهي قليلة ولا تكفي لابرار محاسن لوحاته ، ولذا نقتصر على القول : — [ ان اعماله تذكرنا بوجود فن رفيع ، وتفصح لنا عن التصوير الحقيقي وعن شاعرية الالوان الحقة ، نحن مدينون له ، وهذا ما يدفعنا للرد بانحاء دنيوي امامه ] .

وتعود بي الذاكرة الى شاطيء ريفا حيث كنت اصطاف ، وشاءت الصدفة ان اصبح شاهدا على حوار دار بين شابين بعد ان مر بهما كوزنتسوف متأبطا اليوم .

— هل تدري من هذا ؟

— بافل كوزنتسوف .

— مستحيل !... فمن تقصد يجسد مرحلة تاريخية بأكملها ، بالفعل فقد كان ذلك الشاب على حق ، فهو يشكل نقطة انعطاف ليس في تاريخ الفن

الروسي فحسب بل في فن القرن التاسع عشر وذلك حين وثق الفنانون ثقة عمياء بمشاهداتهم ، واعتمدوا بشكل خاص على الانطباع المباشر الطازج الذي وفقوا بنقله الى قماش لوحاتهم بكامل حرارته ، وتمكنوا من تحقيق نجاحات كبيرة في هذا المجال ، الا أنهم قلة أولئك الذين لم ينسوا الخيال الفني، مثل ديلاكروا والكسندر ايفانوف ، فاسكيتشات الاخير ذات المواضيع المستمدة من الكتاب المقدس ألهمت ( ميخائيل فروبل ) الذي خلق عاليا على جناحي الخيال ليحقق بعدها في ارجاء الاثير الازرق ، لكن تصحيته لم تذهب عبثا فقد فتحت الباب امام موهوبين آخرين . أما بالنسبة للجيل الذي تلى هذه المرحلة فلم يعد هذا التقسيم قائما ، اي ما بين المعايينة ، و ( الاختلاق ) (٢) ، فقد أغنى احدهما الآخر ، الخيال أخذ يستنهض الفنان ومعاناته ، والمساعد، بدورها تجنبه التهور والطيش .

(١) م. ف. ألبانوف ( ١٩٠٢ ) باحث وناقد تشكيلي معروف على واسع بين المهتمين السوفيت . وتمتع مؤلفاته ومواقفه النقدية باحترام خاص لدى الاختصاصيين .



في أعمال (بافل) المبكرة كثير من الخيال والاختلاق ، فيها أحلام مشرقة وحكايات ناعسة ، وفيها برحابة سهوب ( ذهبية ) وقوافل الابل ، قطعان الغنم المضيفة والسراب الواهي ، انسجام للقيم الوردية مع السماوية ، التنعم الشرقي وإيقاع الحياة الرتيب ، على الرغم أن جملة ما تقدم جاء نتيجة لزيارته قرغيزيا وآسيا الوسطى ، إلا أنه ووجه بقسط كبير من قبل مخيلة الفنان الساحرة .

لكل الأشياء الرائعة يبدو العالم الشعري لدى كوزنتسوف الشاب هشاً ، لدرجة يمكن الظن بها أنه أصبح عاجزاً عن الصمود أمام ثقل الواقع وجلافته ، كان يتخيل أن مثل هذه الروح ستذوي داخل قشرتها ، عندما تلاحمت الأحداث ، التي لم تغير وجه بلدنا ، فحسب بل هزت العالم بأكمله ، إلا أن الحماس الثوري في مجال البناء والعمل الاشتراكي شحذ همته وأغنى إبداعه ، ففي اللوحات التي يعود تاريخ تنفيذها إلى تلك الفترة من الزمن ، تبدو بيوت ( يريفان ) وقد اشترأبت بزهو من بين الأحرار لتتضرب بتناسق جميل على هضاب القفقاس ، كما تطالعنا نساء يجمعن القطن والشاي ، وفي كل صوب أزهار .. أزهار .. أزهار .. فكوزنتسوف على استعداد لتحويل رقعة بلدنا إلى حديقة غناء تفيض حياة وحركة ، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الفنان لم يضطر إلى التخلي عن ذاته ، ففنائية سنوات الصبا ساعدته في سنين النضج على التفني بالجمال الملحمي للحرية التي انتزعها الشعب .

ولا يتسع المجال في هذه المقالة لتتبع تطور جميع مراحلها ، فهو مثل أي فنان آخر صادف المصاعب وعرف النجاح ، ولذا اقتصر على التوقف عند سمة هامة ميزت تجربته الإبداعية بأكملها ، ألا وهي سعيه الدائم نحو فن ذي أشكال وحجوم نصبية كبيرة ، وتمكن من انتزاع الحق لعالمه التشكيلي بدخول العمارة الحديثة ، بيد أن هذا الحق لم يجد له سبيلاً ، للأسف ، إلا في أروقة المعارض والمتاحف ، فبعض لوحاته مثل « الرعاة » و « الحصاد » ، مثال متميز للتصوير الجداري الحديث ، الإيقاع ليس مقيداً ومقررراً بشكل مسبق ، بل هو حي وحر ، والتصوير لم يلصق بالجدار وإنما هو فراغي ومشبع بالهواء ، وفي الوقت ذاته يعتمد التحفظ والتعميم الشامل ، فهو أشبه ما يكون بمنظر خلاب أحاطت به العين عن بعد .

ببهجة كبيرة وبدون عناء يمكننا التعرف على أعمال كوزنتسوف من بين الأعمال الأخرى ، وذلك بفضل



صورة شخصية .... كوزنتسوف



جمع القطن ... كوزنتسوف

(٢) يشعر إلى القول المأثور : ان للفنان الحق بالافتراء شريطة أن يكون ذلك مقنناً





طليعة صامئة مع اواني كريستال... كوزنتسوف

توجهه العاطفي الحكيم وعفويته الطفولية ، بلغته التشكيلية المعتمدة السرد القصصي ، بايقاعات ألوانه المدروسة ، بانسجام أشكاله ولمسات فرشاته المتأنية .  
بافل كوزنتسوف فنان كبير ، لكنه ليس وحيدا في الفن الروسي والسوفيتي ، فهو مدين بشكل خاص لفروبل الجهم ، وباريسوف موساتوف الوديع ، ثم لمعلمه الفطن فالتين سيروف [ الذي سلك في أعماله الاخيرة الدرب نفسه الذي سار عليه تلميذه النجيب ] ، ويليهم أقرانه ورفاق دربه : ساريان ، ريريخ ، سابونوف ، بتروف فودكين .

تسلح كوزنتسوف بكل جديد أتى به القرن العشرون : لم يخف البحث والتجريب وأقدم على ما يكفي من المغامرة ، لكنه لم يرضخ لاغواء الموضة ، وهذا ما هو جوهره وهام في تجربته الابداعية ، وهنا لا بد من الكلام بكل جدية وصراحة حول الفن الحديث الذي فتح أمام الفنان امكانيات لا حدود لها ، وقدم له بأن واحد سلاحا خطيرا . فكم من المواهب التي تبددت لان الفنان حسب نفسه مركزا للكون وأعلى مقاما يسمو فوق كل شيء ، وأباح لنفسه حق النزوات ما طاب لها ، كم قاد هذا الى طريق مسدودة انتهى الى الرفض الاعمى والى تجاهل العدم الحالكة ، ليسود بعدها الفراغ الروحي .

فن كوزنتسوف يقف عند القطب المعاكس ، وهو تأكيد لا رفض ، ليس جهامة « لا » بل اشراق « نعم » ، انه كالشاعر القازاخي القديم « أقين » (٢) ، فهو يتلفت الى جانبيه ، ويتغنى بكل ما هو رائع وحي في هذا العالم ، أكان ذلك عاقلا أم طائرا طليقا ، أقافلة مواش أو سحابة تخلفت لتتلاشى في السماء .

الدهشة هي مصدر الفن على حد اعتقاد الاغريق القدماء ، ان التعجب والدهشة والابتهاج لم تسمع لقلبه بالفتور خلال ستين سنة من الجهد الابداعي ، وهذا ما يجعل قلوبنا تخفق امام لوحاته الآن .

بالفعل فامام لوحاته يجري تحول سحري لدى كل مشاهد ، فهو أشبه بطفل يلهو ولا يطرق مسامعه ما يدور حوله من حديث بين الكبار ، ولكن عند البدء سرد حكاية مشوقة نجده يرهف السمع ليصفي بكل توجس كي لا يفوته شيء ، وهنا يتكشف لديه فهم عميق

(٣) أفين .. مجموعة من الشعراء القازاخين تغنوا بكل ما

جارهم وأحاط بهم .

لادق الاشياء التي كان يتخيل انها عسيرة الفهم عليه .  
بعض الكلمات عن بافل فارفولوميفيتش نفسه ...  
سئل الكاتب الفرنسي جان كوتو : - [ من هو فيكتور هيجو ؟ ... ] فأجاب هو ذلك الشخص الذي تخيل انه فيكتور هيجو [ ، اما كوزنتسوف فلم يخيل له أنه ( بافل كوزنتسوف ) بل أضحى هو نفسه ، بكل جدارة وفخر ، ربما يراودنا الظن ان مثل هذا اللقب قادر على افساد الانسان وتغييره ، بيد ان بافل كان رجلا بسيطا ، وديعا ومتواضعا ، ولا يميزه عن الآخرين سوى ذلك الفرح الحياتي الذي لا ينضب .

شاهدته عام ١٩٤١ عندما كانت تنهال على موسكو سيول الحمم ، ورأيت في فترات أخرى قاسية . لم تفارقه ابدا صلابته الروحية المعتادة ، وكان التطلع اليه يمنح التوازن الروحي مثلما تمنحنا الآن لوحاته .

كنت اعجب دائما كيف ظل كوزنتسوف منسيا من قبل شعرائنا ، فلم يحدث ان قام احدهم بالتطرق له . لكنني توصلت الى الحذر فيما بعد لان فردريك شيلر ، كان يعنيه هو فقط عندما كتب منذ مئتي سنة قصيدة « الى الفرح » ، تلك القصيدة التي ألهمت وسحرت حتى ذلك « العبقرى الجهم » بيتهوفن .



# ماهى الفنون الافريقية

١

بقلم : جاكين دولانج

بل ان بعض الفنانين الكبار من أمثال ( دوران ) و ( ماتيس ) و ( بيكاسو ) و ( براك ) ... وبعض الشعراء من أمثال ( أبولونيير ) وبعض الدارسين ، استطاعوا قلب هذه الصورة رأسا على عقب ، بحيث أصبحت الفنون الافريقية ، مصدرا أساسيا من مصادر الفن الاوربي المعاصر ، وتحتوي على القيم الفنية والحضارية التي لا تقل عن غيرها .. ان لم تتفوق .

ويمكن أن نلمح هذا في مجموع الدراسات التي كتبت عن الفنون الافريقية ، ولعل من ابرزها ماكتبته الناقدة ( جاكين دولانج ) التي كلفت من قبل ( اليونيسكو ) باعداد دراسة عن هذه الفنون ، ومعرض متجول عن أهم انجازات الفنون الافريقية ، وبعض الكتاب الافريق .

ولقد ثبت الآن أن [ الفنون الافريقية ... ] أثرت على اوربا ... فنيا أكثر من تأثير اوربا على افريقيا ثقافيا وحضاريا ، ذلك لان اوربا لم تكن بالنسبة لافريقيا الا مستعمرة ، جاءت لنهب الثروات الطبيعية والاثار ... واستثمار كل شيء فيها لمصلحة فئة من الاحتكارات العالمية .

وعلى الرغم من المصاعب التي واجهت محبي الفنون الافريقية لتخليص اوربا وامريكا من عقدة ( التفوق ) التي سيطرت عليهما لسنوات عديدة ، مازالت هناك محاولات مختلفة لنعت هذه الفنون باسماء مختلفة ، نقرأها في الدراسات المختلفة التي تنشر كل يوم عن الفنون الافريقية ، مثل ( الفن الزنجي ) و ( الفن المتوحش ) و ( الفن الاسود ) و ( الفن المتخلف ) وغيرها من الاسماء الغريبة ، مع أن الاتجاه الصحيح لتعريفها هو تسميتها ( افريقية ) ، وهذا المبدأ قد اقرته ( اليونيسكو ) حين اعتبرت الفن الافريقي هن الفن

## مقدمة

في هذا الملف الذي أعدته ( الحياة التشكيلية ) محاولة لتعريف القارئ على « الفنون الافريقية » ، وذلك لما لهذه الفنون من أهمية كبيرة ، من الجوانب الفنية والاثريّة والتاريخية ، ولما تعكسه هذه الفنون عبر ما قدمته لنا من ابداع ، الحياة في القارة الافريقية .

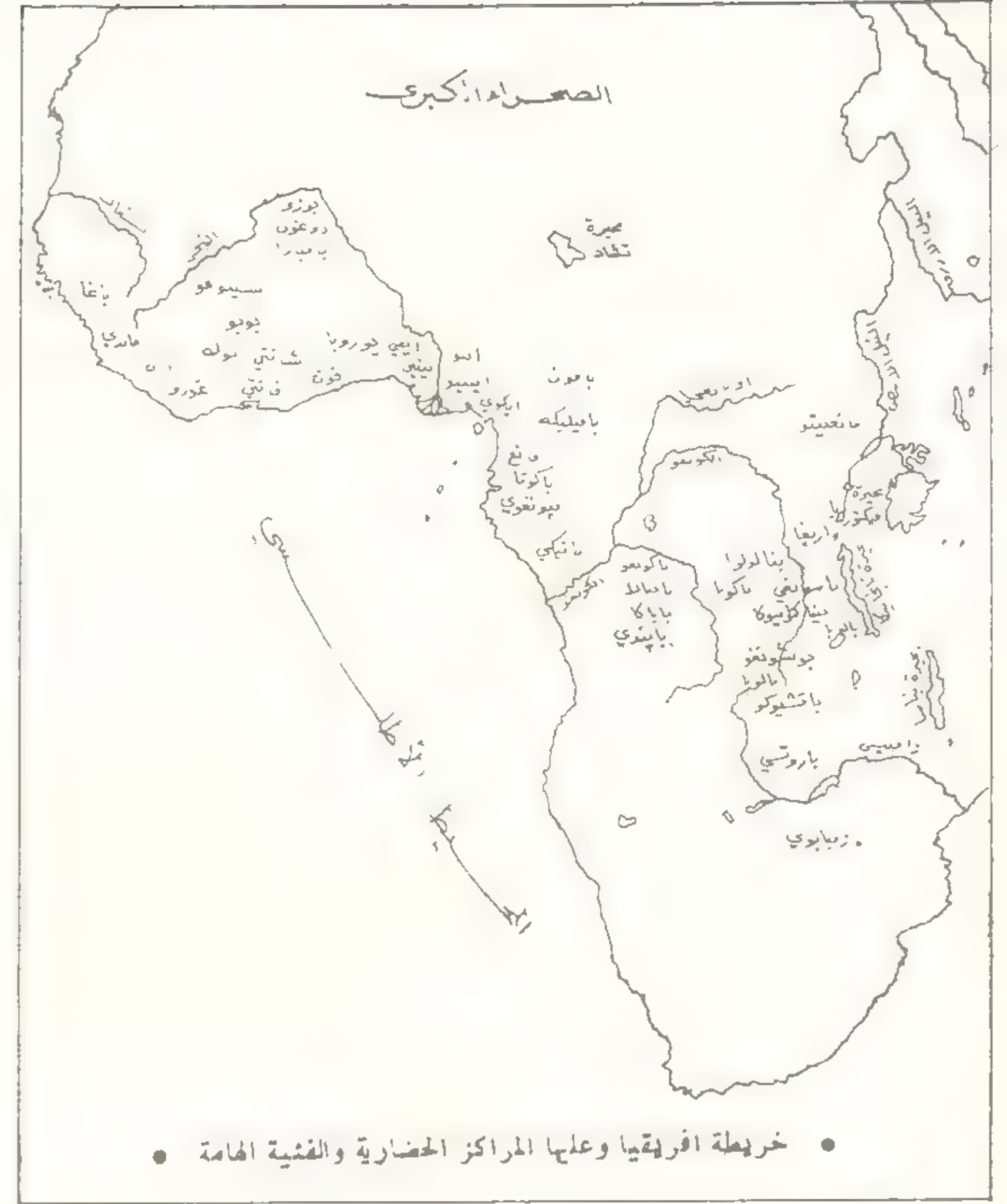
وان الواضح أن الهدف الرئيسي لما نقدمه من تعريف بهذه الفنون ، هو تصحيح المعلومات الشائعة عن هذه الفنون ، والتي روج لها المستعمرون في افريقيا والتي تعكس مدى الرغبة لدى العالم المعاصر .. لاعادة النظر في النظرة الاستعمارية لفن الشعوب الافريقية ، وذلك عبر جهود بذلها العلماء المنصفون ... والفنانون التشكيليون .

لقد كانت هذه الفنون تمثل انتاجا متخلفا عند كثيرين من المستعمرين ، وذلك نتيجة لراي يقول بأن افريقيا ( متخلفة ) اقتصاديا عن اوربا ، وبالتالي فان فنونها متخلفة ايضا ، ولكن .. الجهود التي بذلت ، منذ بداية القرن .. وحتى الآن ، استطاعت ان تثبت ان ما تنتجه افريقيا من فن لا يقل اهمية عما انتجته الشعوب الاخرى .





خريطة إفريقيا



خريطة إفريقيا

وبالمقابل - وخارج إفريقيا - يبدو العمل الفني المنحوت ، أو المصبوب ، أو المرسوم ، أو المنسوج أو المحفور ، على أنه الشاهد الواضح على الابتكارات الفنية التي تنتشر بكثرة في هذه المنطقة التي تشكل قلبا يقذف بين المحيط الأطلسي والهندي سهوله ، وغاباته الواسعة وأنهاره الدائمة ، وشواطئه المقطعة .

وان ما اصطلح على تسميته باسم ( فن ) ، وما حددت على أنها أعمال نفذت « من أجل الفن » ، لا يمكن ربطها بظاهرة أوربية مؤقتة تمثل لحظة من التاريخ العالمي للفنون .

ان الفنون التي نعجب بها سواء كانت افريقية او لم تكن ، توجد من جملة ظروف معقدة مادية وخيالية تتحد بقوة ومتانة عند خلق العمل الفني ، وان هذه الاعمال التي كانت عبارة عن خلق بصري في البداية قد أصبحت ضرورية لتوازن المجتمع .

ان العمل الفني التشكيلي هو قبل كل شيء عبارة عن ابتكار مادي ، ولهذا أخذ القسم الاول من المعرض عنوانا هو « المواد والتقنيات » .

ففي اغلب الاحيان لم تكن الفنون الافريقية لشعوب جنوب الصحراء معروفة أو مشهورة ، الا عن طريق عمل نحت خشبي ، مع أن العمارة والتعدين والتصوير

الذي انتشر في جنوب الصحراء الافريقية ، وهو يختلف تماما عن فنون افريقيا الشمالية التي تأثرت بالفن العربي الاسلامي . . ولهذا الرأي النقدي أهمية لانه يزيل الكثير من اللبس حول هذه الفنون ، ويساعدنا على ان استخدام كلمة نقدية تخلو من العرقية والعنصرية . . . مما استخدمه نقاد الفن بوعي أو بغير وعي . . .

### الفنون الافريقية (١)

ان الفنون التشكيلية للشعوب الافريقية التي تقطن جنوب الصحراء قلما تفصل عن المجموعة الفنية التي تتكون من حركات هذه الشعوب ورقصاتهم وموسيقاهم .

وأكثر من ذلك ، ان بين العمل الفني التلقائي ( قطعة نحت مثلا ) وبين الامكنة التي يوضع فيها هذا العمل ( مكان القرية - الكوخ - مكان العبادة ) علاقات تناغمية تشكل جزءا من الفعل الجمالي نفسه .

ان الذين يوشون العمل الفني . والذين ينظرون اليه يشاركون فيه عمليا ، وفي نفس المكان ، كل هؤلاء يتعاطفون مع ما يحيط بهذا العمل .





قناع الدوغون .. خشب (٤٣، ٤٤) سم : حاشت قبائل الدوغون في شمالي مالي ، وهذا القناع من شعب السامال ، ويدعى «ايي بونغ» ويكثل مرحلة الرعي ويجمع العناصر الانسانية والحيوانية .

قناع الدان - خشب (٤٠) سم : من جمهورية ليبيريا أو من ساحل العاج او جنوب غينيا ويمثل بقرة متوحشة من اهم ابقار تلك المناطق المحتلة بالغابات .

الزيتي والنحت الحجري والعاجي والخزف والنسيج والقش ، هي فنون تعبير جسدي تقدم في كل قرية الدلائل المقتنة على المواهب الجمالية الاصلية للشعوب المختلفة .

ان بعض التقنيات الاساسية تميز الانتاج الافريقي مثل « الصب بطريقة طرد الشمع » عند صناعة الاشياء بالذهب والنحاس والبرونز والشبه والقصدير ، وهي طريقة تستعمل في كل منطقة خليج « غينيا » من « ساحل العاج » حتى « الكاميرون » ، واستخدام « البلطة » كأداة أساسية للنحت الخشبي ، وتشكيل الفخار بدون استعمال الدوران ، والرسم بالوان نباتية الاصل في الاعمال الفنية التقليدية ، كل هذه الطرق شائعة جدا .

ولكن ضمن حدود بعض القواعد التقنية الشائعة تبرز أصالة وجدارة هؤلاء الفنانين وتنتشر أماكن العمل ضمن حدود قوانين الحياة الملائمة لكل شعب .

ان القسم الثاني من المعرض مكرس « للتاريخ » اذ ان خلف توارينخ الفن في الحضارات الكبيرة المسماة « كلاسيكية » تختفي أسرار كثيرة ، غير معروفة ، وفرضيات لا يمكن توقعها عادة ، لان التاريخ لا يستطيع اعادة الديناميكية المعقدة للحياة نفسها .

ومن الممكن أن يتوقع الانسان لتاريخ افريقيا في المناطق الجنوبية للصحراء حظا كبيرا في المستقبل - مع أن هذا المديح هو مجرد مخاطرة - وذلك نتيجة للاهتمام الكبير واللفطنة التي عومل بها من قبل الشعوب الاخرى .

١ - نشر هذا البحث في مقدمة كراس عن ( الفنون الافريقية ) صدر عن ( اليونيسكو ) ، هذا الكراس وزع مع معرض متجول يعرف بالفنون الافريقية ، ونظرا لاهمية هذه المقدمة فقد قمنا بنشرها .





قتاع ايبو النسائي خشب مدهون ٤٣,٥ سم  
وترتديه النساء في الطقوس والاحتفالات الدينية .

ولكن ، وبالتأكيد ، تنقصه الدلائل المكتوبة ، عدا بعض النصوص التي حصلنا عليها من ( المدونين العرب ) وبعض الكتابات المحلية التي ترجع الى القرن الاخير ، هذا مع بعض الادب الشفاهي ، والذكريات عن الماضي والمحفوظة في ذاكرة المحترفين المختصين ، والكهان ، والمسنين ، مع بعض البقايا الاثرية والاطلال والاوابد ، وانتاج تشكيلي قديم أو متوسط القدم ، كل هذه العناصر تساعدنا على إعادة بناء ( التاريخ ) في افريقيا . ولكن شيئاً هاماً يجدر بنا ألا ننساه ، أنه يكمن في مشاهدة حياة والابداع الحالي للشعوب العديدة والتي نتعرف عن طريقها على الابناء الذين ينقلون ما يربط الماضي بالحاضر .

لقد بولغ كثيرا في الحديث عن عزلة المجتمعات الافريقية قبل احتكاكها مع الاوربيين ، مع ان الرحلات كانت كثيفة والحركات التجارية والثقافية ظاهرة قديمة جدا في افريقيا .

وهناك ، كما في أي مكان آخر ، كل الانتاج التشكيلي هو نتيجة علاقة بين أصالة خاصة بهذا الشعب ، وبين كيفية استعاراته التي ترجع الى قبوله لما اخذه ، أو تجديده بشكل كامل .

مرة يبتكر عمل نموذجي ، ويرحل ، أو يتبدل في مكانه الاصيل ، وليس سهلا معرفة السبل التي اجتازها .

ان تاريخ ( البرونز النيجيري ) يرينا مدى التعقيدات ، والتنظيم في العلاقات بين الدول الكبرى في مرحلة ازدهار الملكية في ( إيف ) في نفس المرحلة التي تمثل مرحلة ازدهار الملكية في ( بينان ) . نحن لا نعرف كيف دخل صب البرونز بطريقة طرد الشمع ، ولكننا نستطيع أن نكتشف الروابط التي وحدث بين فن صب البرونز في ( بينان ) وبين فن صب البرونز في « إيف » ، ومن ثم بين فن صب البرونز في « بينان » وبين صبه في مملكة « النوب » .

وفقا للتقاليد كل ملوك - أوبا - في « بينان » ينحدرون من « أوروونميون » الابن أو الابن الاصغر لـ « أودودوا » الملك لـ « إيف » الذي أرسل من قبل الإله الأعظم من أجل خلق الحياة على الأرض ، ولقد جاء « أوروونميون » من « إيف » الى « بينان » لينظم المدينة التي سادها الظلام نتيجة للفوضى ، واستطاع ان يعيد الطمأنينة الى المدينة ، وتزوج ابنة أحد الرؤساء التي أنجبت له طفلا ، وعندما غادر الملك « بينان » ترك ابنه الذي أصبح أول ملك حكم تحت اسم « أويكا الاول » ، ومنذ عهد بعيد يعتبر ملوك بينان - الأوبا - ملك إيف - الأوني - كالاخ الأكبر لهم .

والعادة المتبعة عندهم إرسال رأس كل ملك يموت الى « إيف » لدفنه هناك ، في احتفال وأبهة ، ويستبدل

رأس الملك حسب التقاليد برأس من البرونز بدل الملك الفقيد ، ليحافظ على قوة المدينة الروحية ، ولهذا السبب لا يوجد في « بينان » الفنان الذي يقوم بصب البرونز .

ولكن الملك « ايفولا » الذي حكم حوالي القرن السادس عشر هو الذي توصل الى ملك « إيف » ليرسل له فنانا قادرا على صب البرونز ، وجاء « ايفوغاي » الذي علم « « بينان » كيف يصبون الرؤوس بالبرونز . ومنذ منتصف القرن السادس عشر لم نعد نرى في « بينان » برونزا آتيا من « إيف » .

وحتى الآن يكرم حي الحدادين في « بينان » الفنان « ايفوغاي » على أنه راعي البرونز ، وله مذبح مكرس له ، وعلى الرؤوس المصنوعة من الطين المشوي يقولون بأن ما تقوم به من خدمة لهذه الموديلات هو نتيجة لما علمنا إياه - ايفوغاي - .





قناع النيجر - حستب ٩٨ سم  
ويستخدم هذا القناع لتأكيد ولاء الشعب لحاكمه في القبيلة .





قناع بورو - حستب ( ١٩ ) سم  
نموذج هام من اقنعة ( بورو ) تمثل الشمس ويرتبط بعبادتها





قناع ايبيو - خشب (٢٣ سم)  
يوجي بالخوف ويستخدم لهذا الغرض ، يمتاز بواقعيته وفيها المبالغة في التعبير





قناع بيتي - خشب (٢٩,٥ سم)  
يعبر عن الأقعة الأفريقية الهامة التي تمثل المدرسة التكيفية ، وهو  
من النيجر - وقد اشر على الفن الاوروري المعاصر.





قناع بيين - عاج - (٢٤,٥ سم)  
يستخدم في الاحتفالات، وهو من ارجح الاقنعة التي تدل على مدى تطور حضارة بيين .





قناع - الفودولسي - خشب مدهون ٧٠ سم  
يستخدم من قبل شعب (البوبو) ويصل إلى ثلاثة أمتار  
في الارتفاع وتزيينه زخارف هندسية، وهو قناع  
نسائي للرقص، ويستخدم مرة في العام في  
شهر كانون الأول.

ويظهر على أنه في نفس المرحلة التي استقبل فيها  
« أوغولا » الفنان « إيفوغي » في بينان ، ترك (تسوداي)  
ملكته التي أسسها - و « تسوداي » هو الابن الطبيعي  
ملك « ايداح » وهي عاصمة « ايفالا » التي تقع في  
الشمال الشرقي من « بينان » .

لقد سافر « تسوداي » في زورق وأخذ معه بعض  
القطع البرونزية وعددا من الأشخاص الذين يصبون  
البرونز ، وبهذه الطريقة انتقلت عملية صب البرونز  
إلى بلاد « النوب » ، حيث أسس « تسوداي » مملكة  
جديدة ، وأهالي النوب يستخدمون نفس طريقة صب  
البرونز حتى الآن .

وهناك مشكلة تاريخية أخرى تتعلق بالخزف في  
( إيف ) ، إذ من الممكن ، أو على الأرجح أن يكون أصل  
هذا الفن قد أتى من ( نوك ) ، لأن أعمال فنية كثيرة من  
الطين المشوي الذي وجد في ( نوك ) يمكن أن تقارن  
عناصره التشكيلية مع الفن في ( إيف ) .

إن أسطورة التخلف التقني الأفريقي التي غذاها  
مفهوم التفوق لا يمكن فصلها عن الغزو الاستعماري  
لأفريقيا ، ولقد قدمت لنا وجهة نظر عن الأعمال الفنية  
الهامة المصنوعة من ( الطين المشوي ) أو ( البرونز ) في  
( نيجيريا ) وعن فن العمارة في ( زامبابوي ) في الجهة  
الجنوبية الشرقية منها ، وعن أعمال الفنانين الغرباء عن  
أفريقيا ، وهذه المحاولات للتفسير قد سقطت لحسن  
الحظ منذ بضعة سنوات .

وإن القطع التي عثر عليها والتي تمثل تاريخ أفريقيا  
قد أعادت شيئا فشيئا أكمال قطعة الفسيفساء التي  
تمثل الفنون في أفريقيا وسكان هذه القارة .

أما القسم الثالث من المعرض ، وهو القسم الأكبر  
منه مخصص لدراسة « المناطق الأسلوبية » ، وقد  
قسمت إلى خمس مناطق : « المنطقة السودانية » ،  
شاطئ الأطلسي وغابته ، خليج غينيا ، حوض الكونغو ،  
المناطق الشرقية والجنوبية من أفريقيا » . وإن هذا  
التقسيم لمناطق يتضمن الخصائص الأساسية التي  
تتحكم بكل هذه التقسيمات .

إننا نلمح التنظيم لمناطق هنا ، ونجد في كل مميزة  
ممثلة استمرارية الأشكال هذه الاستمرارية تسمح لنا  
بتتبع الحدود التي وضعناها لكل منطقة ، والتي قمنا  
بتقطيعها ليس وفق الحدود السياسية أو اللغوية ، بل  
لأنها تتفق مع الوحدات الثقافية الكبرى على الوجه  
الأرجح .

إننا نلمح دوما في مجال الإدراك التشكيلي أنه من  
الصعوبة بمكان أن نعرف حدود المناطق التي تحدد



اي اسلوب ، وذلك لان الموضوع يتبدل ، ويغير دوره دون ان يبدل حقيقته المادية او بالاحرى ، ان العناصر التشكيلية تتبدل ولكن المعنى الاساسي يبقى .

ان التمثال عند شعب « الفانغ » في « الفايون » الذي نراه يعلو فيها قاعدة جماجم الاسلاف ، يتميز بالاشكال المستديرة والمثالية ، وبالعضلات الواضحة البروز ، والتي تتعارض مع ما نراه عند شعب ( الكوتا ) حيث يبدو التمثال - الواقف فوق القاعدة التي تحتوي على عظام الاسلاف - قد نحت من الخشب ، وبروزه خفيف ، وقد غطي بصفائح النحاس التي تعطيه سمة غير واقعية .

وهناك الاشياء التي تصنع من قبل شعب لشعب آخر ، مثل ( الكورو ) في ( نيجيريا ) الشمالية الذين ينحتون الكؤوس الخشبية من اشكال انسانية ليستخدمها جيرانهم ( الجابا ) الذين يشربون خمر التمر فيه أثناء احتفالاتهم في القرية .

ان الشيء المصنوع يمكن ان يستعار او يتبدل او يقتنى لاسباب مختلفة . هذه هي القضية الهامة .

ويمكن اعطاء مثل آخر على نوع من الاقنعة الذي يشتري من قبل شعب ( البوبو ) لهذا يمكن ان يختار عمل ويشتهر بعيدا عن مكان انتاجه ، وهذا يسمح بانتشار غير متوقع للمناطق الاسلوبية .

وفي بعض الاحيان تصنع الاعمال الفنية ويستفاد منها ، وتحفظ من قبل فئة معينة من الشعب ، كمجموعة الاشخاص الذين استولوا على الارض أولا ، والمسؤولون عن الشعائر الدينية ، والعائلات الارستقراطية المتسلطة .

وهكذا نرى حشدا من الاساليب الفرعية ، حيث تتشابك الاساليب الفردية للفنانين ، والاساليب القروية ، واساليب الوحدات السياسية والدينية ، وتقدم لنا اجابة قابلة للمناقشة ومحاولة أخرى لتقديم الفنون الافريقية .

لقد لعبت الفنون التشكيلية الافريقية دورا محرضا للفنانين الغربيين في النصف الاول من القرن العشرين ، وبشكل خاص في العقد الاول منه ، لقد وجد المصورون الزيتيون والنحاتون في الاعمال الافريقية التي تأملوها ، التشكيلات الملائمة لبحثهم التشكيلي ، وان مساهمة الفنون الافريقية في التاريخ العالمي للفن كانت ، وهي ، ولسوف تبقى هامة جدا . ان الفنون الاوربية استفادت من الاعمال القديمة ، ولكن الاعمال الفنية التي تنتج اليوم قد تأثرت بأعمال الفنانين الافارقة الذين يحملون علامة عصرنا الحاضر .



قناع الباغ - خشب - ١٩٢٠ سم  
قناع من غينيا ويمثل الخصب ، وتغطيه زخارف  
تجريدية للاحتفالات المخصصة لهذا الموضوع  
وتحمله النساء الحوامل .



# الفنون الافريقية

بقلم: د. ولد بروج  
ترجمة: خليل شطا

وبالمقابل فاننا نجد انفسنا ، امام اعمال (( مدرسة قصر بينين )) متأثرين بالمزيد من التعبيرية وبالروابط الوثيقة بتقاليد الفن الشعبي ، فالوجوه ترد بوضوح الملامح الافريقية السوداء ، لشكل ، وتظهر عناصر اتوغرافية محلية في تفاصيل الثياب ، واذا الوضع والحركة يفيضان بالحيوية ، وهما ينمان عن روح الملاحظة لدى الفنان الذي يتميز بقوة الحس بالحجم ، ولذا تراه يتحاشى تقسيم المساحات ، اننا نسجل شغفا بخطوط الزخرفة والتزيين ، وذلك في المنقوشات الخشبية المتأخرة ، ان الآثار التي ظهرت في فترة الازدهار تجذبنا ببساطتها العجيبة في اختيار وسائل التعبير .

اننا نميز ثلاث مراحل كبيرة : أولا - من نهاية القرن الثالث عشر حتى منتصف القرن السادس عشر ، ثانيا - من منتصف القرن السادس عشر الى نهاية القرن السابع عشر ، ثالثا - من نهاية القرن السابع عشر الى القرن التاسع عشر .

بفضل الجهود المتحدة للمؤرخين والمعنيين بالاثريات والعرافة اخذنا نحيط علما بالماضي السحيق لشعوب افريقيا . لقد أصبح في وسعنا من الآن فصاعدا ان نعيد ايضا انشاء التاريخ المتعدد الجوانب للفن الافريقي ، فلا تستطيع اية قارة ان تنافس افريقيا من حيث وفرة روائع الفن لعصور ما قبل التاريخ ، هذه الروائع التي ترجع الى سبعة آلاف سنة قبل الميلاد ، ان علماء الآثار المنحوتة في افريقيا الشمالية ، وافريقيا الشرقية والجنوبية وفي الصحراء اتاحوا لنا متابعة تطور فن هذه القارة خلال عدة آلاف من السنين .

وتعتبر برونزيات ( بينين ) بين اقدم روائع الفن الافريقي المعروضة في المتاحف الاوروبية ، ونحن نعلم المصير المأساوي لهذه المدينة ، ففي عام ( ١٨٩٧ ) نهبت وأحرقت مدينة بينين ( ايدو ) ، وقد عثروا في انقاضها على تماثيل رائعة : رؤوس برونزية للملوك وملكات بينين ، واوسمة برونزية ، تسمى (( آما )) في لغة ايدو ، عليها صور مجسمة لقواد الحرب وجلساء الامراء ، ومشاهد صيد ، وبعض الحيوانات المحرمة ، الخ .

يحتل فن النحت في بينين مكانا مستقلا ، اننا نحس بالتأكيد ببسوة هذا الفن لفن النحت الخاص بالمركز الثقافي القديم لقبائل (( اليوروبا )) الذي يتمثل في مدينة ( ايفه ) هذه المدينة التي بلغت ذروة الازدهار في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، ومع ذلك فان فن ايفه هو اكثر كلاسيكية - ان صح القول - وليس عرضا ، انهم تمكنوا من التحدث ، بهذا الصدد ، عن اتصالات محتملة بالثقافة اليونانية - الرومانية .





قناع الدان - خشب - ٢٤,٨ سم  
قناع واقعي ، يعكس روح الغابة  
الوحشية ولا يستخدم عند  
الرقص ، والبالتوميم ...  
(الرقص الايجائي .





قناع البوبو - خشب - ٢٩ سم  
يستخدم الانسان ، والعناصر الحيوانية ايضاً  
وميتان يزخارفه الهندسية .



قناع الباسا - خشب - ٢٨ سم  
قناع من (النيجر) ، بصياغة تعبيرية ، تغطيه  
خاصة من الاقنعة في (النيجر)

والذي تنفتح يداه على نطاق واسع تنطوي على فائدة  
اعظم من ناحية الرسوم والتماثيل ، بحسب ( ف. فون  
لوشان ) الاختصاصي المشهور في برونزيات ( بينين )  
لا نجد سوى خمسة نماذج شبيهة بهذه الصورة .

وتتكرر هذه النماذج تماماً حتى نسيج الثوب مما  
يسمح لنا بأن نرى فيها نسخاً ، وما نعلمه حول شعائر  
الاضاحي في مدينة ( بينين ) يتيح أن نستخلص أن هذا  
التمثال يمثل « الاوكر يزون ايمالا » أي الكاهن الذي  
يقدم الذبائح .

**من الواضح ان هذا التمثال الصغير كان تميمة  
ضد السحر .**

**ان حيوية تعبير الوجه ، وتعبيرية الاشارة وقوة  
التمثال كل هذه الميزات تدهشنا بالتأكيد .**

ان مجموعة متحف الانثروبولوجيا والانتوغرافيا في  
ليننغراد يحوي أيضاً أوسمة برونزية تسمى « آما »  
وتمثل أناساً وحيوانات مقدسة وصورا رمزية ، واذا  
حكمتنا على ذلك استناداً الى وحدة الاسلوب فان جميع  
الأوسمة ترجع الى الفترة الثانية ، في الواقع ان النقود

تشتمل المجموعات السوفيتية على تماثيل ذات  
نقش ناتئ مستدير ( رؤوس ، تماثيل صغيرة ، والعمود  
الطقسي ) ، كما تشتمل على نقيشات رائعة ، ان  
المرحلتين الاخيرتين فقط من فن بينين تتمثلان في هذه  
المجموعة السوفيتية .

في مجموعات متحف الانثروبولوجيا والانتوغرافيا في  
ليننغراد نجد أربعة رؤوس برونزية كانت منصوبة فوق  
هياكل الاجداد ، ويمكننا أن نراجع رأساً واحداً منها  
بالتأكيد الى المرحلة الثانية . انها صورة والد الملك ،  
وبالرغم من أننا لم نجد نشعر فيها بالحرارة والعفوية  
اللتين تتميز بهما المرحلة الاولى التي ما تزال تحافظ  
على تأثير الفن الواقعي لمدينة ايفه ، فان هذه الصورة  
تختلف في عدة نواح عن المرحلة الثالثة ، ان الابعاد  
المتوازنة والقسمات اللطيفة للوجه والزينة الانيقة للرأس  
وتقنية الصب في القالب كل ذلك يثبت الذوق الرفيع  
للفنان ، وتتيح لنا هذه الميزات كلها أن نرجع هذا  
التمثال الى منتصف القرن السابع عشر .

ان صورة الرجل الذي تمتد ذراعا الى الامام



التي عليها صور أجنبية ترجع الى مطلع القرن السابع عشر .

اننا نجد أيضا في هذه المجموعة رأسا برونزيا من الفترة الثالثة ، ينشأ لدينا احساس بالقوة بسبب الثقل المتزايد للصب في القالب ، وبسبب التعبير المجمد والقاسي للوجه الذي تحيط به الرموز الملكية الثقيلة ، وإذا التمثال يفقد شيئا من تعبيريته وتتواجد الاشارات الخارجية في عدة امكنة ، ويزيد الفنان حجوماً أنياب الفيلة التي تتوج الرؤوس البرونزية للملوك المتوفين : كانت الصور المحفورة على ناب الفيل تقرأ بسهولة من قبل المعاصرين الذين كانوا يطلعون على المنشأ الإلهي لسلطة الملك .

وهذه الصور تذكر بالنقشات والرسوم التقليدية لجدران المعابد المصرية المخصصة لتتويج وتمجيد الفرعون الجديد .

لقد ازداد الطابع التزييني للنحت حوالي منتصف القرن التاسع عشر وهكذا أخذت قاعدة العمود تزين بصور رمزية ، وكانوا اجمالاً يرسمون بأشكال مختلفة الفأس النيوليتية أي المختصة ( بالعصر الحجري الاخير ) وناب الفيل والنمر ورأس الجاموس والسمة والضفدع والحرباء واليد .

كان المعاصرون يتأثرون ولا ريب بزيينة الرأس الضخمة ذات الجناحين على الجانبين ، وبالعنق العالي الاسطوانتي الشكل والمكون من صفوف متراسة من لآلىء المرجان « أويغبا » نشأ هذا النوع من زينة الرأس في منتصف القرن التاسع عشر في عهد ( أوتومفيد ) .  
ان آخر قطعة هامة يجدر بنا ان نلفت اليها الانظار هي العمود الطقسي ، ومن المعلوم انه لا نجد سوى خمسة نماذج متماثلة .

يمثل جسم العمود الحيوانات المضحى بها : الفهود والديكة ، كان رسمها في الفن الافريقي التقليدي يتغير اتفاقاً من الشكل التزييني حتى الواقعية البارزة حسب الغاية، انه لامر هام فيما يخص السجل الضخم لوسائل التعبير التي كان يمتلكها الفنان الافريقي ، وعلى هذا النحو كان ديك العمود الطقسي منمنماً ، في حين ان تمثال الديك المصنوع في نقش ناتئ مستدير ، كما نجد ذلك في مجموعة متحف الانثروبولوجيا والانتوغرافيا في لينغراد ، منتصب كرمز خالد للقربان على هيكل الجد الاول ، انجز تمثال الديك بواقعية واضحة حتى في اقل التفاصيل ويرجع العمود الطقسي الى منتصف القرن التاسع عشر غير اننا نعتقد ان هناك نموذجاً اصلياً للمحتذى اقدم منه مما يوحي اليها بتفديد التركيب الايقوني .

ان برونزيات [ بينين ] في مجموعة متحف الانتوبولوجيا والانتوغرافيا في ( لينغراد ) تسمح لنا



فتاع يورو - خشب ٥٩ سم  
يتضمن زخارف هندسية مميزة ، تكسبه جمالاً وروعاً ، وقد صنع من قبل اشهر الخزفون الافارقة وهي ( قبيلة يورو ) واستعماله ديني .





قناع ايبو الرجالي (٢٥، ٢٧) سم  
يستخدم شرق نيجيريا ويمتاز بحضرة المتقن  
ويستعمل في الجناز والاحتفالات الدينية



قناع البامبارا - (٢٥، ٤١) سم  
هو من مالي وتستخدمه اهل القبائل، التي تعد  
حوالي مليون نسمة ، وهو مخصص للاستقاء  
عند احبب ويمثل حيواناً .

الاحيرة ازدهرت في مجرى نهر ( النيجر ) القريب من  
البحر ، وهذه الآثار الفنية تلفت الانظار بحيوية  
أسلوبها ، وبالرغم من أن التقنية ما تزال بدائية فاننا  
نعثر على التعبيرية للسنين الغابرة التي يضفي الطابع  
الاسطوري عليها متعة وروعة .

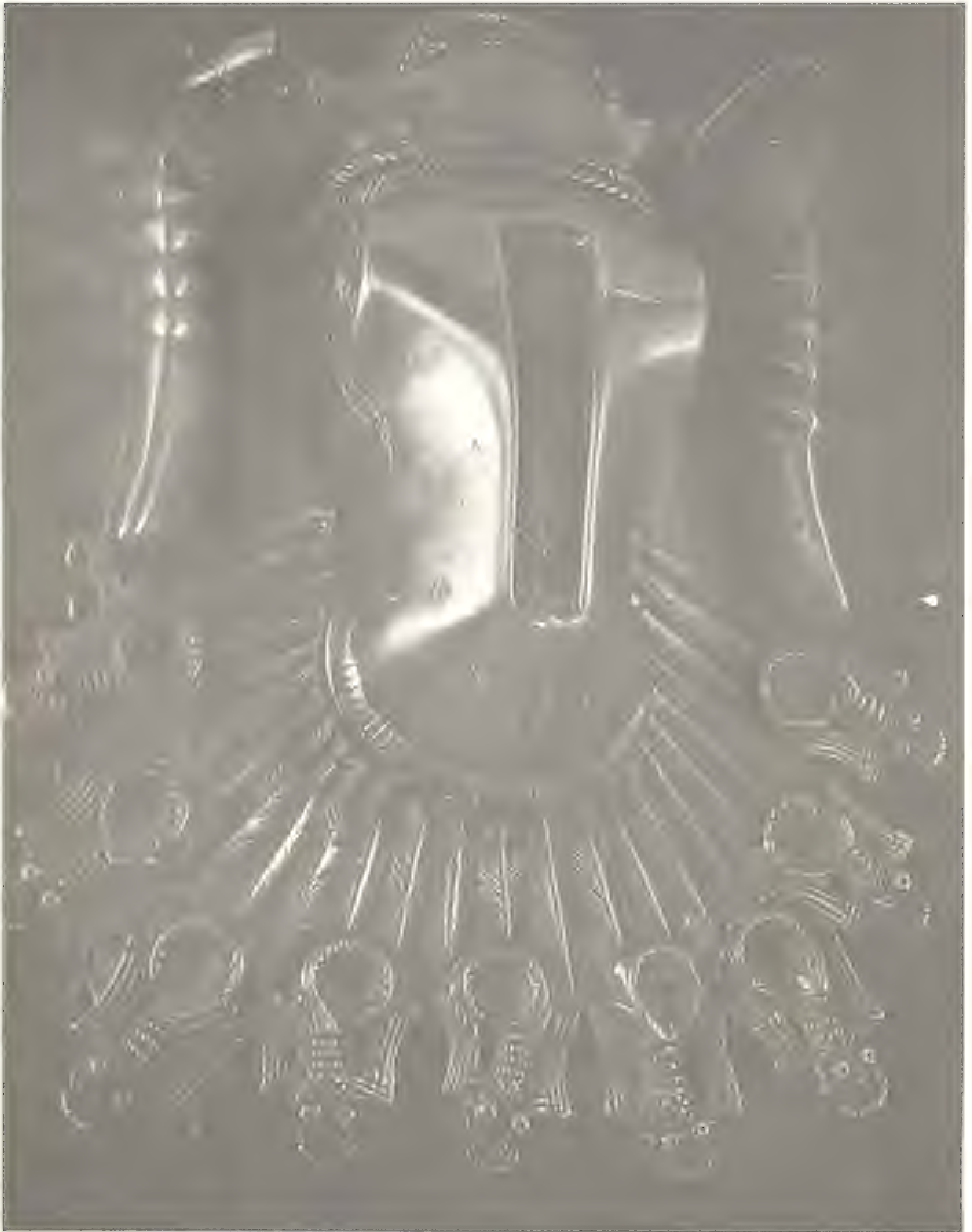
في حين أن القطع التي تضمها مجموعة متحف  
الانثروبولوجيا والانتوغرافيا في ليننغراد ترتبط تماما  
بمدرسة القصر يبدو بالمقابل أن الجندي البرونزي في  
أنجزه فنانون شعبيون .

ان صنع التماثيل في مدينة بينين يشبه في عدة نواح  
فن روما القديمة في أوروبا ، وقد سلك الفنانون مناحي  
مستقلة في تطورهم ، أما الفنانون في القارات الاخرى  
فقد كانوا يطرحون مشكلات مماثلة ويجدون حلا لها

بتكوين فكرة تامة عن الجمال التزييني ، وعن طريقة  
الصنع الدقيقة لنمط هذا الجمال الخاص بالقصور ،  
وتظهر فيه مع ذلك بعض عناصر الفن الشعبي ويتوضح  
هذا خصوصا بواسطة الاوسمة البرونزية فيما يتعلق  
بفن مدينة ( بينين ) ، كان الطابع القصصي للنقوشات  
صالحا للعديد من الشعوب الافريقية . وعلى هذا النحو  
نستطيع أن نجد في فن نيجيريا وشعوب الكونغو تراكيب  
متعددة ذات شخصيات عديدة على أشياء تتعلق بالفنون  
التطبيقية كما نجد هذه التراكيب على النقوشات التي  
تزين المنازل .

منذ وقت قريب ، بذل الباحثون جهودهم بحق  
للتمييز بين « مدرسة القصر » و « المدرسة الشعبية »  
في ( بينين ) ، ويعتبر ( ف. فاغ ) أن هذه المدرسة





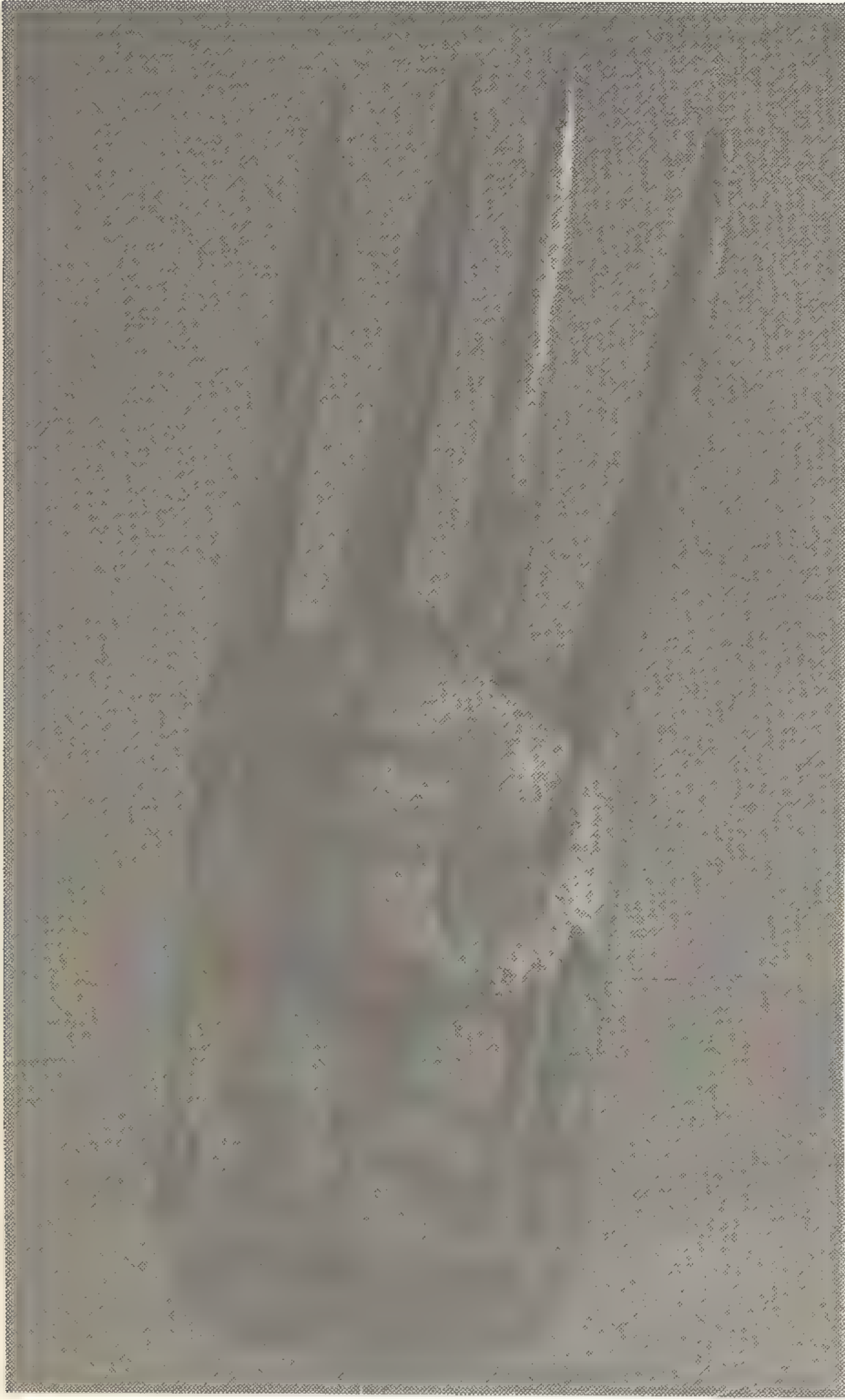
فتناع بينين - بروينزي (٢ سم)  
يكتف عن مدى تطور صناعة البرونز في بينين ومهارة الصانع في هذه المملكة . حين نزل النحاس على البرونز





قناع عوزو - خشب، ۳۰  
 قناع ذا صياغة شاعرية  
 اثر علی الفدا الاورولبی  
 وعلی (مودلیانی) بشکل اساسی





قناع اجبين - خشب ٥٣,٥ سم .  
يجمع الشكل الانساني والحيواني ، وهو من (النيجر) وقد صنعت  
بعض زخارفه التي تعطين فكرة عن الاستخدام المسرحي والدرامي لهذا  
القناع ، وفيه الشمع المعسلي والمحسوب التي تزين حرفه .

قناع ايكوي - خشب (٤١ سم)  
قناع خاص بالخشب ، ويمتاز بصياغة واقعية  
تماماً .

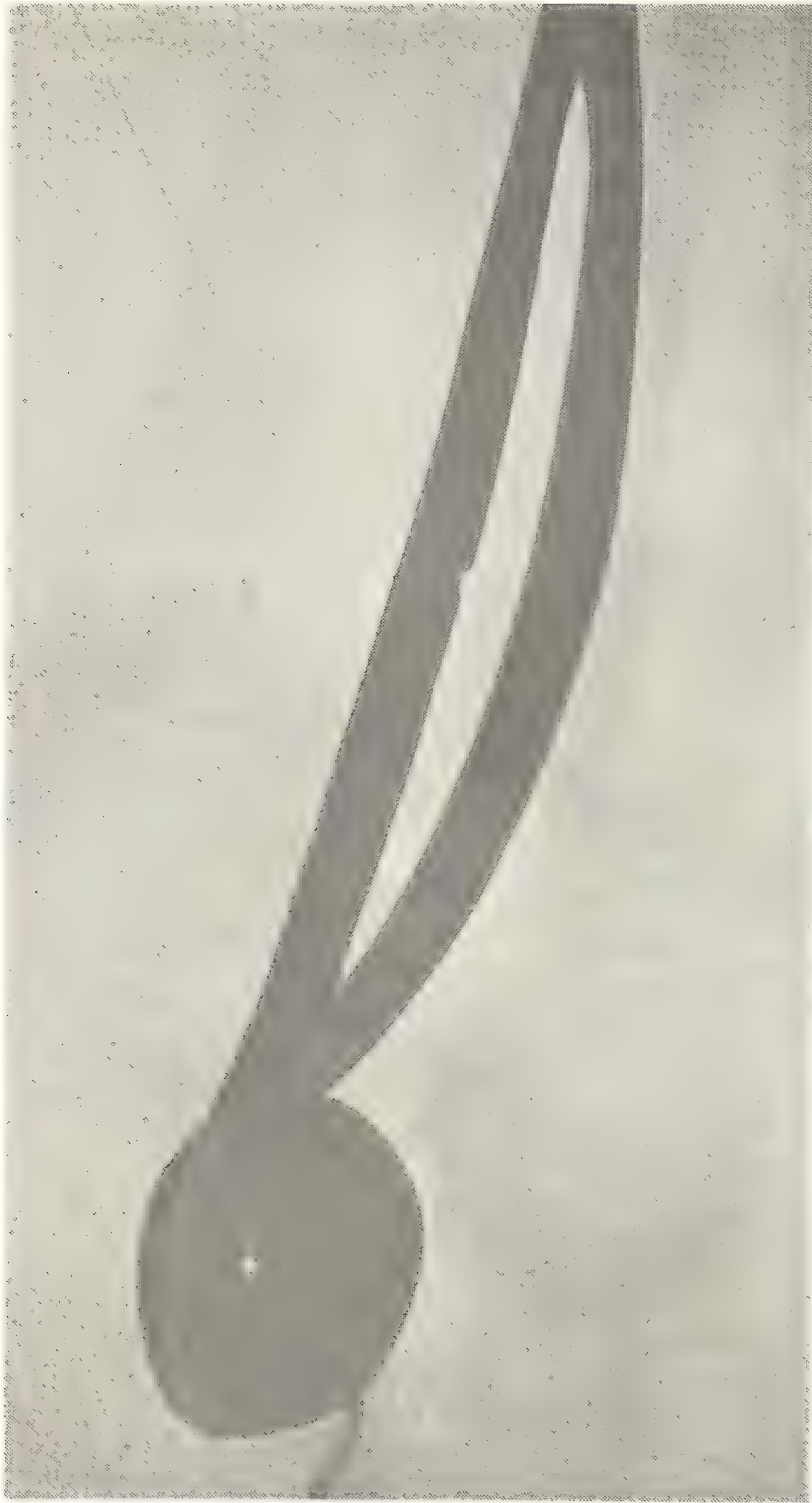
نعجب بالمهارة الفائقة التي أبدتها هؤلاء الفنانون العبقرة  
والمجهولون ، وإذا كان لا يتاح لنا دائماً أن ندرك غاية  
الاقنعة الافريقية ، وأن نفهم الصلوات الموجهة الى  
أرواح الاجداد ، وكيف تقينا التماثيل من المصاعب ،  
فاننا مع ذلك نجد أنفسنا مسحورين أمام قوة غضب  
هذه التماثيل أو أمام الراحة الابدية للموت ، وإبراز  
الآلام المبرحة ، أو الاسرار الخفية والمقدسة للحياة ،  
اننا نعجب بالدينامية الداخلية وبالبساطة ، كما نعجب  
بالضخامة العجيبة للتمثال ، المنتصب فوق مرتفع من  
الارض بالرغم من الحجم الصغيرة في بعض الاحيان ،  
ذلك أن الاقنعة تعبر عن مختلف مظاهر الاهواء البشرية،  
وعن الاشكال المتعددة للأفكار والعواطف التي تجول  
في نفس الانسان في كفاحه ضد القوى الثائرة والمهددة  
للطبيعة ، ويجمع بين هذه الاقنعة شعور بالخوف من  
العالم ، وخلاصة القول أن الفن الشعبي يعبر بصدق

انطلاقاً من ضرورات الحياة نفسها .  
ان فن القصر لا يوجز مطلقاً جميع الامكانيات الفنية  
للشعب .

ماذا يمثل الفن الشعبي في افريقيا الاستوائية هذا  
الفن الذي وجد أكمل تعبير له في النحت على الخشب  
وفي الفنون التطبيقية ؟

وهنا تخطر في البال كلمات ليون تولستوي :  
- [ ان الفن هو وسيلة من وسائل اتصال الناس  
فيما بينهم ، ينقل الفرد أفكاره بواسطة الكلام ،  
وبالمقابل ، بفضل الفن ، يتبادل الناس عواطفهم ] .  
ويؤكد تولستوي على هذا النحو ، المظهر العاطفي  
للفن ، وهذا المظهر من الفن الافريقي هو بالذات سهل  
المنال ومألوف بالنسبة لنا ، اننا نهتز طرباً لدى سماع  
ايقاع الموسيقى والرقص ، كما أن الشعر الافريقي  
الجميل يؤثر في نفوسنا تأثيراً عميقاً ، وكذلك فاننا





قناع الدوغون - خشب مدهون ومنحرف - ١٩٧ سم  
مزانة مستخدماً عند قبائل الدوغون ، المسماة :  
(موسي) و (بوبي) ، ويمثل شكل الارنب ويلاحظ  
جمال آذانه ونحرفهما الرائعة .

### فكرة كفاح الحياة والموت ضد الشر مستعينا برموز يفهمها المجتمع .

لقد ازدهر صنع التماثيل خصوصاً في افريقيا  
الاستوائية والغربية والوسطى ، والذات فان كل ما  
يتعلق بالنحت الانساني الشكل في افريقيا الجنوبية  
الشرقية له قيمة خاصة ، في الواقع ان النماذج الرائعة  
كصنع التماثيل عند قبائل الزولو مثلاً والهراوات  
الخاصة بالطقس الديني في تانزانيا ، كل ذلك ينم عن

وامانة عن جميع المشاعر الانسانية ، فهو حافل  
بالشخصيات الميثولوجية وتحوم حوله اساطير الزمن  
الغابر ويعكس صوراً للعالم هي واقعية وشاعرية في  
الوقت نفسه .

لقد حاول الرسام الروسي الشاب ( فلاديمير  
ماتفي ) للمرة الاولى قبيل الحرب العالمية الاولى ، ان  
يقوم بدراسة نظرية ليبرز مزايا هذا الفن « الذي لا  
يشق له غبار في العالم اجمع » .

وهكذا يفسر ( ف. ماتفي ) لفر التأثير العاطفي  
للنحت الافريقي على الانسان الحديث - [ هذا الفن  
يترك في نفوسنا الشعور بأن صانعا مقتدرا عبقرياً  
ومجهولاً ابتكر لا شعوريا قوانينه التي تغير الابعاد  
الحقيقية والبناء الحقيقي . ويمكن الافتتان بالفن  
الافريقي في ان الاجسام تعالج هنا من جهة كأنها اجسام  
مجردة خاضعة للقوانين التشكيلية ، ومن جهة أخرى  
كانها رمز اجزاء لمجموع عضوي . ان سحر هذا الفن  
يكن في الرمز الحيوي الذي يبتكره الفنان ] .

وهذه الملاحظات التي أبدتها النقاد منذ نصف قرن  
لا تنشيء سوى اقرب أولي ، غير أنه من الاهمية بمكان  
ان نلاحظ أنها مؤكدة من قبل عالم ينحدر من  
( الكمرون ) هو ( أنجلبرت مفينغ ) وهذا العالم اذ  
يدرس فن بلاده الرائع يبين مظاهر التفنن في عرض  
الاشكال انطلاقاً من عالم الواقع حتى التجريد ، وذلك  
حسب غاية الفنان .

يذكر مفينغ المثال التالي تأييداً لأرائه :

- [ ان تمثال « الملك الذي يدخن » يصور الواقع  
بأمانة ، ذلك لان هناك توازناً بين التعبير عن الوجه  
الحقيقي ، وتوازناً بين المظاهر الرسمية التي تحيط  
هذا العمل ، وتوازناً بين تقاليد الحفلات الواقعية  
وتوازناً بين عالم الواقع الترتيبي وبين صورته ، هذه  
الصورة التي وضعت فوق حقيقة المنظور الوظيفي ، وهي  
حقيقة وهمية ، او هي وضعت بالاحرى فوق حقيقة  
عدم التناسب ، وتلك هي الحال حينما ندرس العلاقات  
القائمة بينما مختلف اجزاء الجسم للشخص نفسه ،  
وتقتضي حقيقة هذه العلاقات ان يكون لها الابعاد  
نفسها التي لاهميتها .

لا يعني هذا ان الكمال الشكلي البحث مجهول ،  
ان فن ( الباموم ) لصنع التماثيل الحيوانية يتميز  
باحكام دقيق حينما اللحظة الجمالية التي يريد تنفيذها  
تقتضي ذلك على هذا النحو ] .

وبالرغم من بعده الظاهري عن عالم الواقع فان  
الفن الافريقي التقليدي على علته متشبع بحضور  
الانسان ، كما ان الفنان المتحمس يبعث فيه ، الحرارة  
والدفء ، وذلك بقصد الثقيف والتغلب على عناصر  
الطبيعة ، وكان الفنان يعتبر في بعض العصور ، عن



أشكالها السهلة المنال والمطابقة للواقع فإنها ما تزال متمسكة بتقاليد القبيلة وبأسلوبها الخاص بحيث يمكننا أن نحدد بالتأكيد لدى أول نظرة أن هذا الأثر الفني أو ذلك ينتسب إلى أصول الفن الموروثة من قبائل السينوفو أو البامبارا أو البوروبا أو الأوباري .

★ ★ ★

عندما نعرض لدور السحر في فن الشعوب المسماة « البدائية » لا بد لنا من التحدث عن تطور صنع الآثار الفنية الخاصة بالشعائر ، يحكى أن الفنان قبل أن يباشر عمله كان ينطق بألفاظ تتعلق بالتعزيم والسحر وهو يقطع الشجرة ، ويقدم الاضاحي ، الخ وبعد أبحاث طويلة لاحظوا أن السحر لم يعد يعتبر سوى تقليد فقط .

ولعدم توافر الكتابة كان الكلام يؤكد الأبعاد بين الأجيال ، ذلك لأن « الاستعداد والقدرة على إنتاج الأشياء هو أكثر أهمية من الأشياء ذاتها » .

كانوا يعتمدون على الانتقال الشفهي للخبرة من جيل إلى جيل ، وذلك من قبل أشخاص يحتفظون بعناية قصوى على التقاليد القديمة وعلى أسرار المهنة ، ويقول المثل الكروني [ لا تبدأ بنحت تماثيلك قبل رؤية التماثيل السابقة ] .

كثيرا ما نجد في المنطقة ذاتها تماثيل تقليدية أنجزت بأساليب مختلفة ، وحينما يقلد الفنان شخصيات تاريخية وصورا للملوك أو تماثيل خاصة بالمآتم فإنه يفضل الأشكال الواقعية ، ولكنه حينما يريد التعبير عن الأصل الموروث لقبيلة سينوفو فإنه لا ينقل المظهر المادي للأموات بل يخرج ، أن صح القول ، من الحياة اليومية ويؤكد هكذا التأثير النفسي لفنه .

في وسعنا أن نذكر بهذا الصدد التحفة الايقونية التي تمثل عرق الوازاريمو فهي تنقل تماثلا صغيرا نسائيا ويمكننا أن نذكر القناع الذي يمثل عرق الباكوتا فالأشكال المنمنمة لهذا القناع تطابق مهمة تمثيل « المبولو - نغولو » ، أي « صورة روح الميت » .

لقد صاغ الرسام الغاني / كوني أنتوبام / عقيدة الفنان الأفريقي كما يلي بـ [ تكمن قوة الفن الغاني التقليدي في تصميم الشعب على التعبير عن الأفكار والأهداف في رموز ذات مغزى ] ، وعلى هذا النحو فإن الدمى الغانية المشهورة ( اكوبا ) تمثل التقليد الرمزي للخصب .

غير أن العلاقة مع العالم المجاور أثرت تأثيرا عميقا في الفن الأفريقي كله بحيث أنه حتى في المواضيع الدينية كثيرا ما استعانوا بأشكال واقعية ليكون أثر التيممة أو تمثيل الأجداد أكثر فعالية .

وهكذا فإن فنان العرق البايولي لكي يجعل تيممة « نكيسي » أكثر تعبيرا أضفى عليها سمات واقعية جدا .



قناع الغورو - خشب مدهون ( ٦٣ / ٥ ) سم  
من الأقنعة الجميلة التي تها فت عليها جامعا للاقنعة  
لما شاهدوه من روعتها ، ويستخدم للخصب  
في أغلب الأحيان .

مهارة كبار الفنانين الأفارقة في هذا الجزء من القارة الأفريقية .

إن الشائع لدى الفنانين العباقرة في إفريقيا الاستوائية هو ذلك العمل المشترك والخاص أيضا بأوروبا في القرون الوسطى ، هذا العمل الذي كان يجمع بين فنانين موهوبين ومجهولين بالنسبة للأجيال القادمة . أنهم يشكلون مدارس متماسكة ، وبالرغم من أن أثار الفنانين الأكثر مهارة تلفت الأنظار بسبب





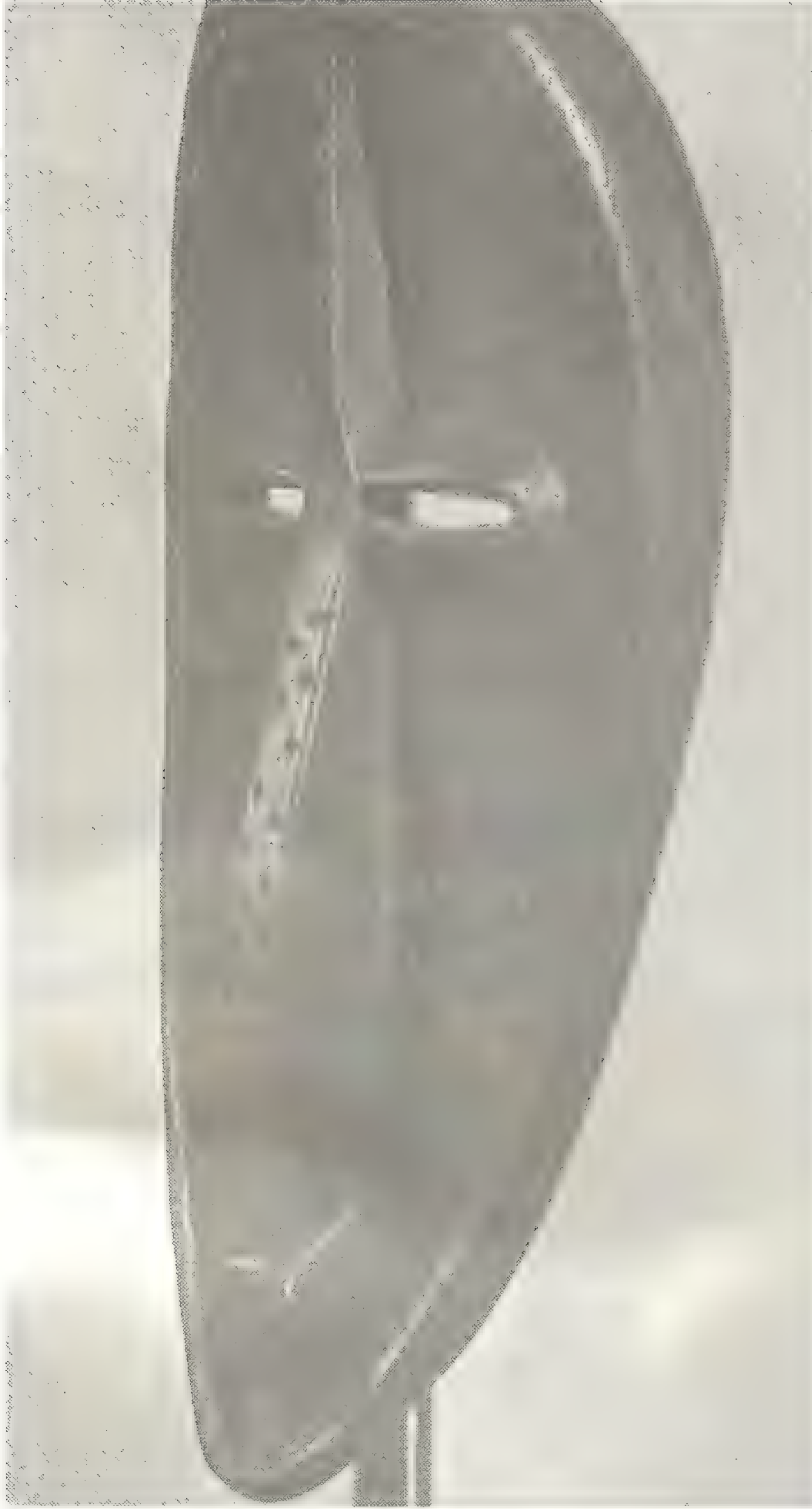
قناع يوروبا - خشب - ٢٨ سم  
من الاقنعة التي تستخدم في الداهومي ونيجيريا وتوضع يوضع في اعمد الراس، ويستخدم دينياً .





فتناع الكاميرة - خشب مدهون - ٣٣ سم  
يوضع على الرأس ولا يتطلب التقريب للعينين والأنف والفم .





قناع ماهونغوي - خشب ٤٠ سم  
من ( الكونغو برازا فيل ) يستخدم لحماية الاسلاف

من الساقين الضخمتين الى جذع مفزلي الشكل ، ثم الى العنق والى رأس ضخمة عمدا ، جاءت الصورة معبرة ورائعة في مجموعها .

وإن البحث عن أشكال جديدة كثيرا ما كان يقود الفنان الى معالجات تقنية مختلفة ، وهكذا ، بعكس تماثيل قبيلة كيكما التي نحس فيها بأثر « مادة البناء والاداة المستعملة » نتبين في الاقنعة الخشبية لهذه القبيلة أثر تقنية الخرف .

وهناك تقنية أخرى هي في نظرنا ، تقنية البرونز في النحت على الخشب عند قبيلة / بينالولوا / في

رسم هذا الفنان صورة الشخص قصير وسمين رأسه الضخم يستقر فوق عنق غليظة . وقد وضع داخل المقلتين الواسعتين قطعا من الزجاج لها بريق كثيب . والجذع كله مثقوب بمسامير حديدية للتشديد على نغير التهديد للتميمة « نيكسي » ، فيعطى التمثال حينذاك للزبون الذي يخاطبه ليطلب منه مساعدة مادية :

— [ أيتها التميمة أنت التي رأت دم الضحية وشربته أنا سيدك ،

أنا ساحرك ،

لقد أعطيتك حبات من الجوز الهندي ،

أعطيت من أجلك ديكاً ،

وأعطيت من أجلك كبشا ،

استيقظي أيتها التميمة ، واصفي الي ،

انظري الى ما هو أمامك ،

فهذا الحقل يخصني ،

انهم يذهبونه ،

لقد اختفت حبات الجوز الهندي واختفت فاكهة مدينة نسافو ،

فيجب أن تطاردي هذا القادم للسرقة

وأن تحطمي ظهره ]

إن التمثيل الاتفاقي للجسم البشري متنوع جدا وعلى هذا النحو فان تماثيل قبيلة / كيكما / تلفت الانظار خصوصا بنمنمة الحجم الى أقصى حد ، نحتت هذه الحجم بسكين بسيطة ، وهي قطعة واحدة من الخشب ، وانها مرصودة للتأثير في الخيلة والتعبير ، بلغة حية ، عن مشاعر انسانية بحتة .

يعرض فن ( الكونغو ) وحدة تدرجا كبيرا في ( مجموعة الحجم ) وفي ( حركة الاجسام ) ، وبواسطة هذه الاشكال التجسيمية التي تكون مقطوعة بضربات الفأس ، او هي تنبض بالحياة وتبدو متناسقة ومنسجمة ، فان الفنان الافريقي يعبر بقوة عن مختلف المظاهر النفسية التي في وسعها أن تعبر عن توتر مأساوي .

والفنان ، اذ يتخلى عن الوصف ويفضل العلامات الفارقة للانتماء القبلي ( التزيين ، تقديم الاضاحي ... الخ ) يفرض كل ما هو في نظره قادر على تحويل الانتباه عن حالة نفسية واقعية .

وهكذا فالفنان ، وهو يعرض صورة بشرية يثقل الساقين الضخمتين والمنعطفتين عند الركبة ، ويجعل العنق بشكل عامود ، ويطيل ايضا الذراعين اللتين تسندان الوجه الباكي ، أما الذراع فهي التي توجه النظر تماما .

كلما كان تباين الابعاد متميزا او واضحا ( الانتقال



القناع على وجهه يتخذ هوية جديدة تتجسد في هذا القناع نفسه ، والجد الاول هو الذي يتصل من خلال القناع بالمجتمع وليس الفرد .

وهكذا كانت الاقنعة ، طبقا للتقاليد الشعبية وسيلة بين عالم الاحياء وعالم الاموات ، فهي تمثل الطوطم الذي يحمي القبيلة ، كما تمثل ارواح الموتى الاقربين ، حماة القبيلة وافرادها .

وكانت هناك اقنعة أخرى مرصودة لارهاب العدو ولاقصاء القوى الشريرة . وهي تحتل مقاما رفيعا في الاعياد الاكثر شعبية في افريقيا الاستوائية ، هذه الاعياد التي كانت تقام لايكاف الاعضاء الشباب الجدد على بعض أسرار الديانة أو بمناسبة الحصاد .

وكان لا بد لاقنعة أخرى من توجيه النظام العام ، وعليها في النهاية تسلية القرويين ، ولا تزال هذه الاقنعة حتى وقتنا الحاضر ممثلة في جميع الاعياد وفي جميع الاجتماعات .

إن الرجال المقنعين ، يذكرون بمآثر الاجداد ويتحدثون عن القوانين والعادات القديمة ، انهم ينشدون ويرقصون على ايقاع الطبل الصغرة والآلات الموسيقية الاخرى ، كما يمثلون مشاهد تقوية يستمدون مواضيعها من الحياة اليومية ، ان هذه الطقوس الدينية تفقد طابعها المقدس وتصبح ركنا أساسيا من الفولكلور والالعب الشعبية .

تقطع الاقنعة الخشبية في أغلب الاحيان بواسطة سكين بسيطة أو فأس ، وهي تحتل مكانا مستقلا في النحت الافريقي ، اننا ندهش أولا لتنوعها العجيب ولتعبيرتها ، أما أشكال الفظاظة والتهديد المختلفة فتترك مكانها لاشكال السخرية ، وفي بعض الاحيان لمظاهر السذاجة الخاصة بالابوة ، ويستخدم عدد من الفنانين لغة تصويرية بسيطة ، فيما يستخدم غيرهم بخلاف ذلك لوحات متعددة لالوان تشدد بواسطة اللون على المظاهر العاطفية التي تبدو في نظرهم أكثر أهمية من غيرها .

اننا لا لانجد في بعض الاقنعة سوى رسوم مجملية لحالة الوجه البشري ( مثلا التحفة الايقونية كالقناع الطقسي لقبيلة البونفو في مجموعة ف . ف . جانكر ) . وهناك غيرهم من الفنانين الذين يسعون جهدهم ، بخلاف ذلك ، للتقرب من الطبيعة ، فيعبرون عن الاشكال تعبيرا رائعا ، مثال ذلك ... اقنعة قبيلة اليوروبا وقبيلة البونفوي .

الى جانب ذلك نجد اشكالا من زينة الرأس والاقنعة توضع في المهرجانات الشعبية ، كانت بأشكالها الاصطلاحية مرصودة لتمثل اناقة ( الطبي - الطوطم ) ورشاقة حركاته .

اننا نحصل على التعبير عن حالة نفسية واقعية



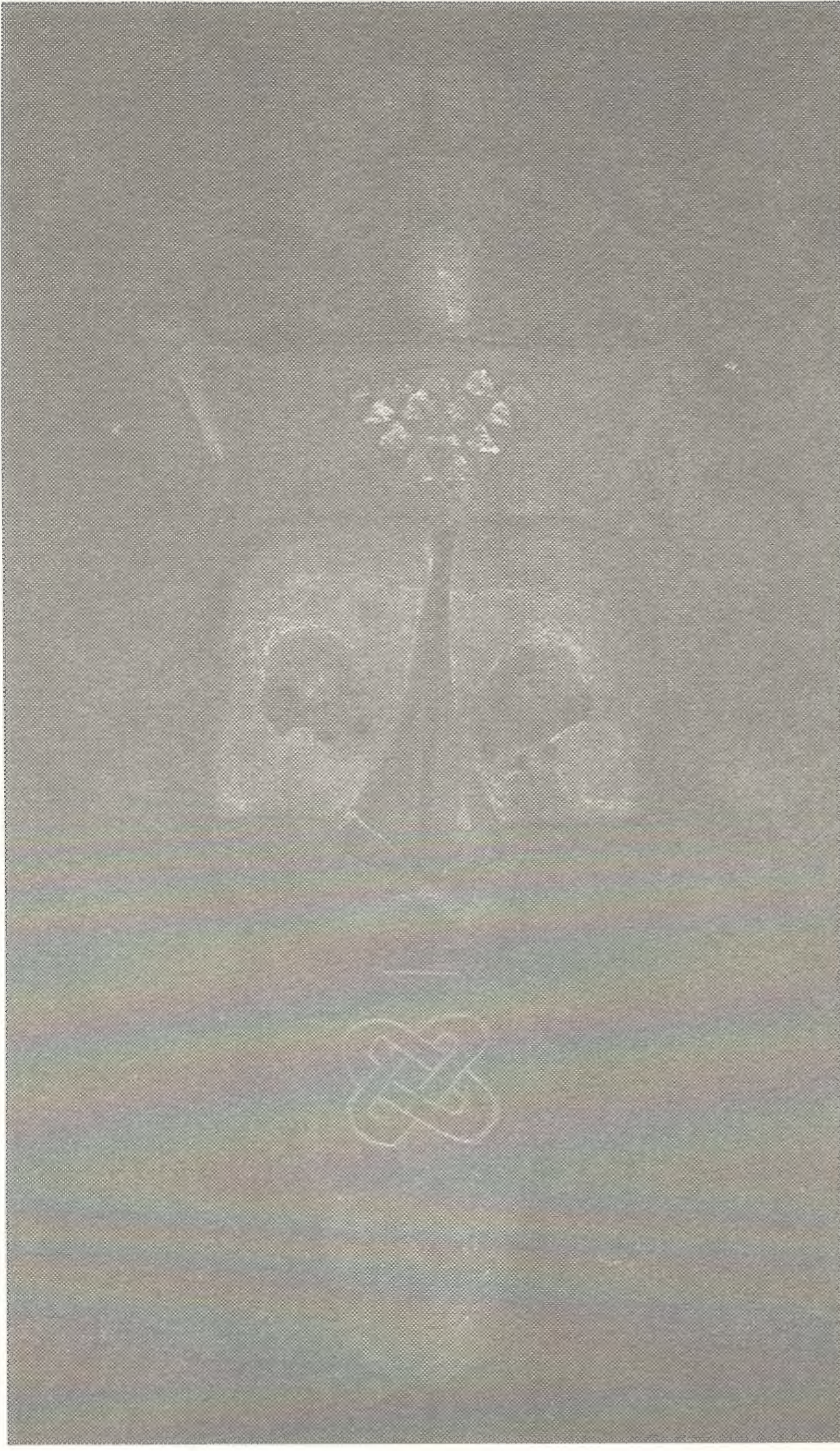
قناع الموسي - خشب - ( ١٦٨ سم )  
يستخدم في ( قولتا العليا ) للجناز والحفلات  
الدينية ويمتاز بطوله وجماله وخارقه .

الكونغو : ان النحت الدقيق على الخشب شبيه  
برونزيات ( بينين ) التي تنقل الوشم والتزيين والاسلحة  
واناقة الزينة النسائية للرأس كما تنقل الابعاد  
المناسبة . كل ذلك يذكركمنا ( بمدرسة القصر ) في فن  
سلالة [ بينالولوا ] .

★ ★ ★

عبر الاقنعة منذ القديم الزمان جزءا من الحياة  
الاجتماعية والروحية للمجتمع الافريقي ، فمن يضع





قناع با نوبويو - خشب - ٥٠ سم  
يمتاز بزخارفه ويستخدم للهوا والتسلية،  
ويوضع مثل الخوذة على الرأس .

ثم وضعوا هذه الاشجار على الارض  
أخذ العمال الماهرون هذه الاشجار وعالجوا الخشب  
جيدا

واذا « القناع الاكبر » يبدو جميلا  
له عينا انسان ، ويمثل الحية ،  
الطفل أصبح طفل الحية ،  
أخذ الطفل فروجا ،  
أخذ كلبا ،  
أخذ خزفة صغيرة ،  
والناس أخذوا قليلا من السرج ،  
وجلسوا جميعهم بالقرب من القناع الاكبر  
« أيها القناع » احبس الاشياء الشريرة داخل حفرة ،  
« القناع الاحمر » هو القناع الاكبر ،  
عينا القناع ، تشعان كالشمس  
عينا القناع ، تتقدان كالنار ،

كالغضب مثلا ، وذلك بالانتقال العنيف من المساحات  
الخاصة بالوجه الى المحاجر الفارغة والى تجويف  
الفم المفتوح تماما ، ونلاحظ ذلك خصوصا في قناع  
مهرج ملك كيسيبا .

... وفي الاقنعة والصور التي تمثل أرواح الاجداد  
فان الفنان بعد أن يشكل بانسجام كتل الوجه يعبر  
عن جميع الانفعالات البشرية من الهدوء المدهش لوجه  
انثوي يعطوه بياض الاموات ( قناع قبيلة مبونغوي )  
حتى إثارة أقنعة الذكور لقبيلة البايكا .

أضف الى ذلك أن إرجاع القسمات المحسوسة  
لم يضعف التأثير العاطفي للقناع بل هو يؤكد في  
بعض الحالات ، وهكذا فان ( ب . هولاس ) يبين  
أن الفنان اذ يبتكر مثلا القناع الانثوي « نيومونيا »  
فانه يستطيع ، دون أن يتوقف عن تمسكه بالنموذج  
الاصلي المحتذى ، أن يرسم وجه المرأة المحبوبة ،  
الحية أو الميتة ، أو أن يرسم على أي حال الملامح  
المميزة لهذا الوجه .

ان الرمز « الحيوي » للمبدأ الانثوي في قناع  
قبيلة / منيره / ( سيراليوني ) المستعمل أثناء  
الاحتفال الذي يقام لايفاف عضو جديد على بعض  
أسرار الديانة هذا الرمز الحيوي يرتدي طابعا خاصا ،  
ذلك أن النحت يوفق بين القسمات الحقيقية للوجه  
الانثوي والزينة وحلقات العنق ، يوفق بين هذا كله  
والمعالجة الاصطلاحية للمجموع ، الذي ينقل الى هذا  
القناع لونا أسود ، وقوة تعبيرية مدهشة بأشكاله  
الرائعة .

كان العديد من الاقنعة المشابهة يقوم بدور رموز  
طقسية ، غير أننا نشعر فيها بالصدق والامانة بحيث  
لا يسعنا الا أن نفتتن بها .

كان « الحضور الانساني » يشعر به أيضا في  
« الآلات الموسيقية الناطقة » فالبوق الذي يحمل رأس  
رجل والقيثار المزين برأس امرأة مغنية ، أو الآلة  
الموسيقية التي تتخذ شكل قناع فاغر الفم ( كانزا )  
تبدو أنها ترسل أنغاما تذكر بالصوت البشري ، هذا كله  
مرصود ليجسد في صور مرئية وفي الاصوات « نفس  
الاجداد » أو التمثيل الاسطوري للأفريقي الذي ينتسب  
« للارواح الصالحة » التي يوجه اليها الناس صلوات  
حارة شبيهة بالاناشيد الطقسية لقبيلة / دوغون /  
حيث يصفون فيها لمعرفة صنع « القناع الاكبر » .

أخذ الرجال جميعا فؤوسهم ،

سلكوا الطريق ،

وذهبوا الى الريف ،

وقعت الفأس على الشجرة ،

واسقطتها الايدي على الارض ،

عاد الناس الى بيوتهم حاملين الاشجار على رؤوسهم



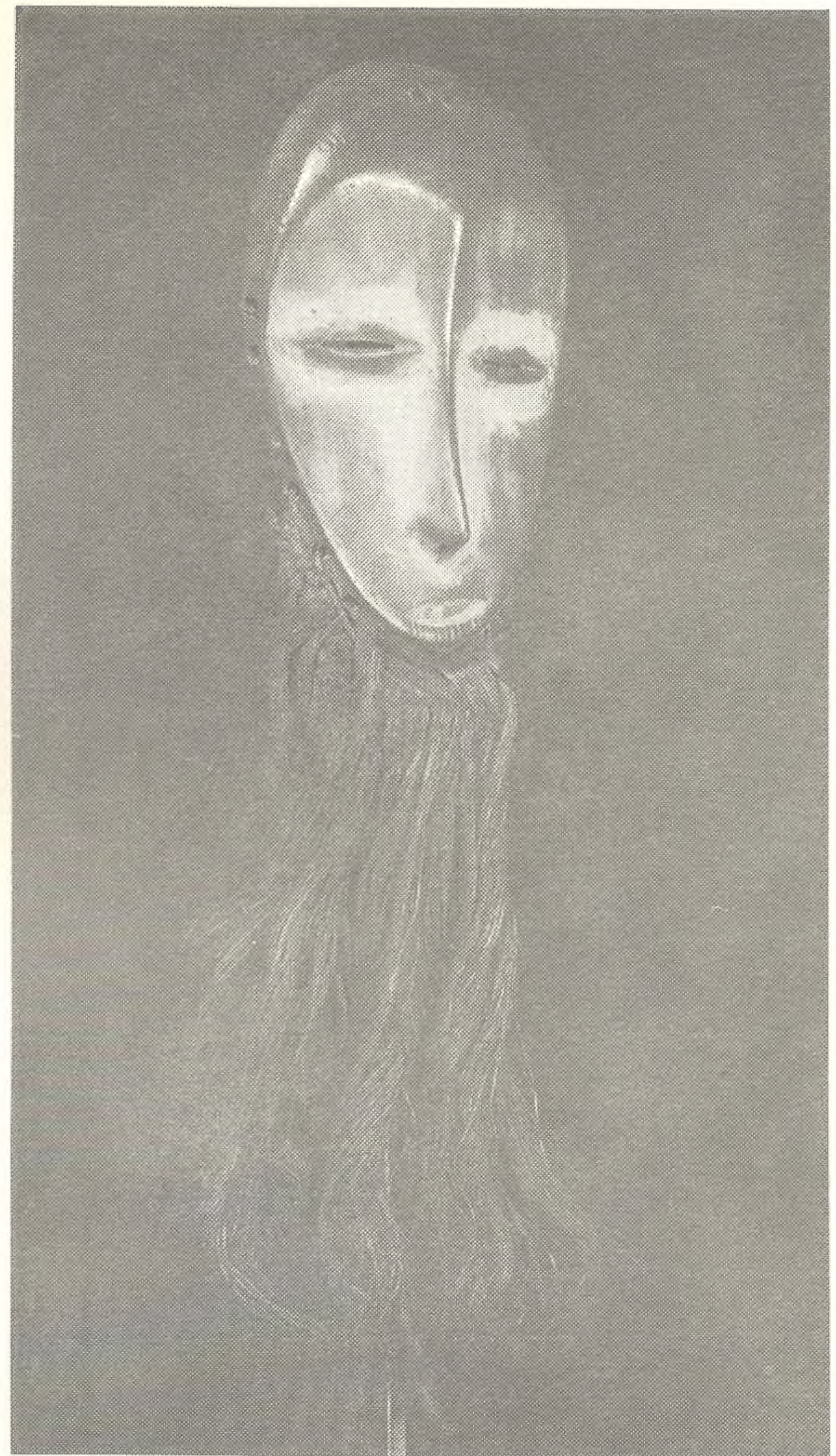
رسم آنية أو صنع حصيرة أو زخرفة أدواتهم المنزلية .  
 إن الأشياء المصنوعة للاستعمال الشخصي  
 ولضرورات الحياة اليومية تنم عن ذوق الشعب  
 الرفيع . العالم البحاثة ف . ف . جانكر يشارك  
 العلماء في هذا الرأي ، وقد اختار الأشياء الأكثر  
 انتشارا عند هذه الشعوب ، ولاحظ أن نساء قبيلة  
 ( منغيتو ) يحملن أجمالا معهن المقاعد الصغيرة الجميلة  
 الصنع والمزينة بأجمل الزخارف .  
 إن المقاعد والعروش التي جميعها متعددة الألوان ،  
 فبعضها يذكرنا بباقات من النباتات ، والبعض الآخر  
 بشجرة مقطوفة ، يضاف إلى ذلك في الكمرون تمثيل  
 الحيوانات أو الوجوه البشرية .  
 اشتهرت قبيلة ( منغيتو ) في صناعة الخزف ،  
 فضلا عن فنها الرائع في صنع الأسلحة والزخارف  
 النحاسية تتمثل الاواني الخزفية لهذه القبيلة في  
 مجموعة متحف الاثنوغرافيا ل / تارتو / بخرفيات  
 جميلة .

هذه الاواني متوجة برؤوس أنثوية منمنمة تحمل  
 زينة للرأس هي غابة في التعقيد والاناقة ، وهي  
 زينة خاصة بالنساء اللواتي يمثلن طبقة النبلاء ،  
 تضم مجموعة ( تاركو ) خمس اوان تهمنا احداها بوجه  
 خاص لجمال شكلها وجودة صنعها .

لاحظ ف . ف . جانكر أيضا عادات وأعراف  
 قبيلة / الأسنده / التي اشتهر أفرادها في صنع  
 السكاكين المعدة للرمل والأواني الخشبية والآلات  
 الموسيقية .

في الفن الشعبي لا يستخدمون فقط رموزا  
 واضحة بل أيضا رموزا أكثر تعقيدا وأقل شفافية .  
 هذا الميل يظهر مثلا في الاناء الخشبي الذي يدعمه  
 تمثالا رجلين .

إن تباين المفاهيم والتقاليد الفنية والتقنية يوضح  
 التاريخ المعقد والمتضارب لشعوب إفريقيا الاستوائية ،  
 التي شهدت تعاقب العديد من الحضارات القديمة ،  
 وهنا نتساءل كيف نفسر الاهتمام المستمر المتعاظم  
 دائما الذي يثيره الفن الإفريقي الاستوائي في العالم ؟  
 يرجع سبب ذلك إلى خصائص هذا الفن وإلى جوانبه  
 المتعددة التي تستجيب لوفرة الأهداف التي يسعى  
 لتحقيقها مبدعو هذا الفن على مر العصور .



قناع باليغا - خشب مدهون - ( ٢٠٠٣ ) سم  
 يرتديه شعب يعيش في ( تانجانيقا ) وهو يحضر من خشب قاس  
 وهو لا يوضع على الرأس بل على اليد أو يحمل على سلة .

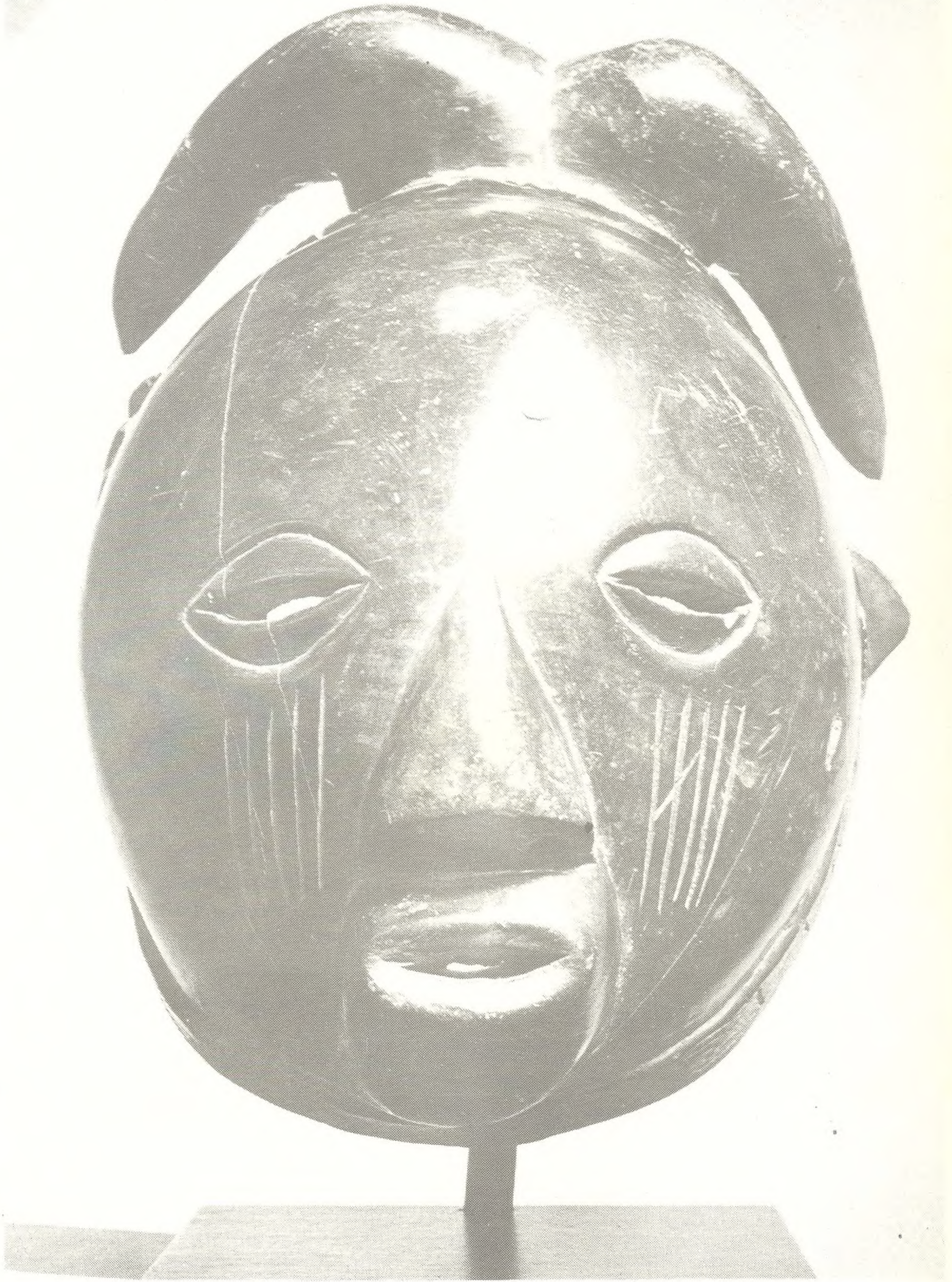
عينا القناع ، تصيبان كالسهم ،  
 أيها القناع الأكبر أحبس الأشياء الشريرة داخل حفرة ،  
 أيتها الأرض احبسي هذه الأشياء في باطنك ،  
 سكب الشيوخ دم الفروج والكلب على القناع  
 الأكبر وعلى الأرض الحمراء ،  
 وبواسطة الرز والتراب الأحمر صوروا القناع الأكبر ،  
 إن أنظار الجميع متجهة نحو القناع الأكبر .

★ ★ ★

لقد أجمع النقاد على أن النحت الإفريقي التقليدي  
 مرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع ، وهذا صحيح خصوصا  
 فيما يتعلق بالفن التطبيقي ، ففي كل مجتمع أو قرية  
 نجد العديد من النحاتين على الخشب ومما لا ريب  
 فيه أننا لا نجد أسرة لا يعرف أفرادها تزيين منزلهم أو

★ نشر هذا البحث في مقدمة كتاب ( الفنون الإفريقية ) الذي  
 نشره مجموعة المتاحف السوفياتية من هذه الفنون ويقدم وجهة أخرى  
 في هذه الفنون .





قناع بالوبا - خشب - ( ٣٧ سم )  
يستخدمه شعب في ( الكونغو ) ويميز بالحفر الناعم والدقيق والمعبر





قناع فنانغ - خشب (٢٨ سم)  
 في هذا القناع تظهر أربعة اوجه لها نفس الخصائص ، وتحيط بها الزخارف الهندسية المتنوعة ،  
 وقد وجدت عدة نماذج تدل على تطور حضارة الخشب في هذه المنطقة .